MINISTERUL EDUCAŢIEI, CERCETĂRII ŞI INOVĂRII

UNIVERSITATEA DIN PITEŞTI
FACULTATEA DE LITERE

AGENCE UNIVERSITAIRE DE LA FRANCOPHONIE
GUVERNUL CANADEI

CENTRAL EUROPEAN ASSOCIATION FOR CANADIAN STUDIES -
ASSOCIATION D'ETUDES CANADIENNES EN EUROPE CENTRALE

ALLIANCE FRANÇAISE DE PITEŞTI

CENTRUL DE STUDII LITERARE, LINGVISTICE ŞI DIDACTICE CONTEMPORANE

LANGUAGE AND LITERATURE
EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY

—

LIMBA ŞI LITERATURA
REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXT EUROPEAN

LUCRĂRILE CELEI DE-A VII-A CONFERINŢE INTERNAŢIONALE A FACULTĂŢII DE LITERE

Piteşti, 5-7 Iunie 2009

Nr. 5/2009, volumul II

Editura Universităţii din Piteşti
2009

SCIENTIFIC COUNCIL BOARD:
Professor Grigore BRÂNCUŞ, Phd (Corresponding Member of the Romanian Academy, Professor-Consultant, University of Bucharest, Romania)
Professor Gheorghe MIHĂILĂ, Phd (Professor-Consultant, University of Bucharest, Romania)
Professor Francis CLAUDON, Phd (Paris XII University, France)
Professor Jean-Louis COURRIOL, Phd (Jean Moulin University, Lyon 3, France)
Professor Ravil GARIPOV, Phd (State Pedagogical University, Bachkire, Russia)
Professor Milena MILANOVIC, Phd (The Foreign Languages Institute, Serbia)
Senior Lecturer Didi-Ionel CENUŞER, Phd (University of Mingdao, Taiwan, R.O.C.)
Professor Gheorghe CHIVU, Phd (University of Bucharest, Romania)
Professor Daniela FRUMUŞANI, Phd (University of Bucharest, Romania)
Professor Andrei IONESCU, Phd (University of Bucharest, Romania)
Senior Lecturer Dan DOBRE, Phd (University of Bucharest, Romania)
Professor Yvonne GOGA, Phd (Babeş-Bolyai University, Romania)
Senior Lecturer Diana ADAMEK, Phd (Babeş-Bolyai University, Romania)
Professor Cristiana TEODORESCU, Phd (University of Craiova, Romania)
Professor Alexandrina MUSTĂŢEA, Phd (University of Piteşti, Romania)
Professor Laura BĂDESCU, Phd (University of Piteşti, Romania)
Professor Ştefan GĂITĂNARU, Phd (University of Piteşti, Romania)
Senior Lecturer Gabriel PÂRVAN, Phd (University of Piteşti, Romania)
Senior Lecturer Laura CÎŢU, Phd (University of Piteşti, Romania)

EDITORS-IN-CHIEF:
Conf. univ.dr. Corina-Amelia GEORGESCU
Lect. univ. drd. Liliana VOICULESCU

EDITORIAL BOARD:
Faculty of Letters:
Lect. univ. dr. Adrian SĂMĂRESCU
Asist. univ. drd. Valentina STÎNGĂ
Conf. univ. dr. Ana-Marina TOMESCU

Alliance Française:
Prof. Ecaterina Stroe – Director
Conf. univ. dr. Crina Zărnescu - Preşedinte

La conférence s'est déroulée sous le haut patronage de l'Agence Universitaire de la Francophonie, qui a financé la parution des actes. / The conference took place under the high patronage of the Agence Universitaire de la Francophonie, and the proceedings were published with its financial assistance. / Conferinţa a avut loc sub înaltul patronaj al Agence Universitaire de la Francophonie, care a finanţat publicarea volumului.

The conference took place with the assistance of the Government of Canada. / La conférence s'est déroulée avec l'appui du Gouvernement du Canada. / Conferinţa s-a desfăşurat cu sprijinul Guvernului Canadei.

Publicaţie acreditată CNCSIS, categoria C
ISSN 1843 – 1577
Editura Universităţii din Piteşti

CONTENTS

KEY SPEAKERS

Daniela ROVENŢA -FRUMUŞANI
La Dimension de genre dans la création/réception des produits médiatiques …… **7**
Jean-Louis COURRIOL
Traduire la liberté : la littérature roumaine face au vide de la liberté retrouvée.…… **18**

I. FRENCH LITERATURE

Adriana ANDRECA
« Le Club Dumas » – une approche intertextuelle **28**
Cristina-Loredana BLOJU
Horus, la figure du sauveur **36**
Corina-Amelia GEORGESCU
« Le Pont Mirabeau » – Du thématique au psychanalytique **40**
Yvonne GOGA
« Qui j'ose aimer » – un art poétique **49**
Mirela IVAN
Prolepses et perspective narrative dans « Corinne ou l'Italie » de Mme de Staël **59**
Simona JIŞA
Julien Gracq : Attente sur une presqu'île **67**
Adriana LAZĂR
Le Non-respect de la règle de non-contradiction dans deux pièces ionesciennes **73**
Diana-Adriana LEFTER
Mythe et séduction du pouvoir dans « Saül » et « Bethsabée » d'André Gide **79**
Emilia MUNTEANU
La Culture en question à travers le théâtre des années cinquante **86**
Alexandrina MUSTĂŢEA
L'Opposition nature/culture dans le « *Spleen (Quand le ciel bas et lourd...) »* **94**
Carmen ONEL
Voix sacrées et voix de la mort dans les autobiographies de Sartre et de Chateaubriand **99**
Gabriel PÂRVAN
Le Discours amoureux dans « Le Pont Mirabeau » d'Apollinaire **104**

Maricela STRUNGARIU

Le Rêve – une seconde vie. La quête de soi à travers les rêves dans l'autobiographie leirisienne **112**
Oana-Andreea TĂNASE
L'Intertextualité dans le roman « Le Procès-Verbal » de J-M.G. Le Clézio **118**

II. FRENCH LINGUISTICS

Monika ANDREJČÁKOVÁ
Variantes expressives de « tête » (à travers les expressions idiomatiques) **127**
Georgiana BURBEA
La Notion d'éthos dans le discours publicitaire **132**
Liviu CĂLBUREAN
Thématicité et relations entre les séquences d'une interaction **142**
Florinela COMĂNESCU
Les Verbes à double construction dans l'expression du déplacement en français : un phénomène irrégulier ? **149**
Ana-Mona ILIE
Vision intégraliste concernant la quantification des verbes de sentiment **155**
Cristina ILINCA
Rhétorique et argumentation dans l'éditorial politique : de l'ironie **162**
Iulia MATEIU
Les Insultes à adjectifs support **169**
Mihaela MITU
De quelques termes d'adresse en roumain et en français. Correspondance référentielle - équivalence hétéronymique **179**
Alena PODHORNÁ-POLICKÁ, **Anne-Caroline FIÉVET**
Néologie identitaire et polysémie à travers les enquêtes quantitatives : le cas de 'bolos' **187**
Mihaela-Claudia RACU
Quelques observations sur les expressions idiomatiques comportant un élément du corps humain **195**
Vasile RĂDULESCU
Approches modernes des tropes classiques **199**

III. TRANSLATION THEORY

Adriana APOSTOL
Fantastique roumain et influences étrangères - I.L.Caragiale en tant que traducteur de Poe **206**
Bianca-Stela BOULARAND
*Le Pronom **on**, élément incontournable de la rythmique jazzée dans « Voyage au bout de la nuit » de Céline (étude comparative avec les traductions roumaines)* **214**
Florina CERCEL

Traduction et réception de l'œuvre d'Amin Maalouf en Roumanie **223**
Oana-Cristina DIMA
Garabet Ibraileanu – portrait d'un traducteur **231**
Sorin ENEA
Traduction, retraduction, adaptation **236**
Corina VELEANU
La Langue roumaine juridique à travers quelques textes de la première moitié du XIX^e^ siècle **241**

IV. CANADIAN STUDIES AND FRANCOPHONE LITERATURE

Briana BELCIUG
La Magie des traditions arabes dans les écrits d'Assia Djebar **249**
Anca-Mihaela CAILEANU
Le Rapport dialogique entre « la Bible » et « Les Enfants du Sabbat » d'Anne Hébert **253**
Florica Ciodaru-COURRIOL
Les MOTS contre les MAUX ou les mots de l'exil. Étude comparative entre Nancy Huston et Carmen Firan **259**
Ileana Neli EIBEN
De l'autotraduction à la recréation d'une œuvre. « Le pays du fromage » de Felicia Mihali **267**
Liliana FOŞALĂU
Identité et altérité dans la poésie francophone contemporaine. Hypostases belges **275**
Delia GEORGESCU
Au Cœur de Babylone **280**
Brîndușa-Petronela IONESCU
La Nouvelle fantastique de S. Corinna Bille: à la recherche d'une identité **286**
Anca MĂGUREAN
L'Amour qui tue : les hypostases de la maternité chez Anne Hébert **294**
Venus-Camelia MANOLESCU
Mentalité et patrimoine dans le roman « La Terre paternelle » de Patrice Lacombe **301**
Mihaela MUDURE
Ronald Lee: A Canadian Roma Writer **306**
Cristina Maria OBREJA
Louis Hémon témoin et sympathisant des déclassés, des petites gens **313**
Denisa-Adriana OPREA
Nomadisme identitaire et linguistique : « Copies conformes », de Monique LaRue et « Baroque d'aube », de Nicole Brossard **317**
Maria PAVEL
Les Enseignants et la langue au Québec **323**
Ioana-Maria PUȚAN
Être l'Autre partout. La quête identitaire dans Le ventre de l'Atlantique *de Fatou Diome* **328**
Edelina-Lavinia ŞTEFAN

Un Quart de siècle de l'histoire moderne du Québec chez Francine Noël **336**
Liliana VOICULESCU
Le Roman poulinien: reflet de l'évolution d'une identité **342**
Lucia ZAHARESCU
Le 250e anniversaire de la bataille des Plaines d'Abraham (1759 – 2009) **348**

V. SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE

Cătălina CONSTANTINESCU
Un Quijote posmoderno en "Juegos de la edad tardía" de Luis Landero **355**
Geo CONSTANTINESCU
Tradición y modernidad en la literatura espańola del inicio del sigo XX **359**
Oana DUȚĂ
Préstamos del español a otras lenguas **365**
Mădălina LUPU
El error en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera **373**
Lavinia SIMILARU
« *Libro de Manuel* » *de Julio Cortázar, un grito de protesta* **379**
Sorina-Dora SIMION
Enrique Vila-Matas y la búsqueda en "Una casa para siempre" **385**

LA DIMENSION DE GENRE DANS LA CRÉATION/RÉCEPTION DES PRODUITS MÉDIATIQUES

Daniela ROVENŢA-FRUMUŞANI
Université de Bucarest

Résumé : *Notre réflexion a une utilité, celle de s'inscrire dans la longue histoire des efforts entrepris pour éradiquer l'arbitraire, l'injustice et la discrimination en utilisant l'arme - toute pacifique- de l'information. Faire avancer la cause de l'égalité, il faut d'abord assurément prendre la mesure des inégalités, rendre visibles leurs causes et leurs effets, comprendre le degré de leur enracinement et les implications de leur persistance. Cette démarche à la fois descriptive et analytique sert aussi bien la cause de l'égalité en général que celle de l'égalité des sexes en particulier.*

Mots-clés : *genre, identité, mass medias.*

« Pourquoi la situation des femmes est-elle mineure, ou dévalorisée ou contrainte ou le tout à la fois, et cela de façon que l'on peut dire universelle ? » (F Héritier, 2006 :844).

Féminisme et /ou antiféminisme dans la société contemporaine

Afin de répondre à cette question majeure de notre siècle nous tenterons de passer en revue les acquis des luttes des femmes ainsi que le reflet des progrès et/ou stagnations dans le « miroir » représenté par les médias.

Les femmes sont depuis plusieurs décennies (plus exactement après la deuxième guerre mondiale) l'élément actif des recompositions de la population active. « Avec la féminisation du monde du travail c'est le statut du deuxième sexe dans la société qui se joue. Le fait que les femmes constituent désormais près de la moitié des forces laborieuses est une mutation sociale majeure.

« Mais la question des inégalités de sexe, de leurs habits neufs et de leurs vieux restes demeure. Plus que jamais ce sont les contrastes et les paradoxes qui frappent. En matière d'accès à l'éducation et à l'emploi les progrès sont immenses, alors que dans le domaine de l'égalité des salaires et des carrières, sur le front du chômage, de la précarité et du sous-emploi, l'inégalité est patente, récurrente, impertinente » (MARUANI, 2006 :836).

Même si dans la plupart des pays européens les femmes sont plus instruites que les hommes et arrivent tout comme les hommes à des trajectoires professionnelles continues et symboliquement motivantes globalement elles demeurent notablement moins bien payées qu'eux, ont des carrières professionnelles plus stagnantes, connaissent un sur-chômage et un sous-emploi.

L'oppression des femmes - majorité silencieuse pour des siècles, doublée par l'annihilation symbolique et l'invisibilisation doit et peut être sabotée par des changements dans l'éducation, les médias et les politiques publiques.

En dépit des modifications *de jure* (lois contre la discrimination de genre-2002 pour la Roumanie*), de facto* les changements arrivent plus lentement. Les femmes continuent de fournir 2/3 de l'activité productive, mais d'obtenir 1/10 des revenus et 1% des ressources.

L'inégalité de genre reste une caractéristique majeure de la société globale.

On assiste à une féminisation dramatique de la pauvreté : bien qu'au niveau de la planète les femmes travaillent à 70%, elles ne détiennent que 1% des terres, obtiennent 2/3 du salaire masculin et sont souvent incapables d'assurer leur subsistance à l'âge de la vieillesse.

La violence tue autant de femmes âgées de15 à 45 ans que le cancer, étant la violation la plus répandue des droits humains et en même temps celle qui est la plus tolérée par la société.

Les femmes fournissent deux tiers des 875 millions de personnes analphabètes dans le monde , elles occupent 16% des places dans les parlements nationaux au niveau de la planète, bien que l'on assiste à une pénétration lente des bastions masculins (des femmes managers dans de grandes compagnies, directrices de banques, actives dans la police, l'armée etc.).

« Selon les chiffres fournis par UNICEF en 2003 127 millions d'enfants en âge d'aller à l'école ne sont pas scolarisés. Près de deux tiers sont des filles ; cette distorsion aigue dans le primaire s'accentue dans le secondaire et plus encore à l'université » (BRISSET, 2006 :27)

Le choix de vie (famille et carrière) n'est pas égalitaire, les conditions de la vie quotidienne telles qu'elles sont organisées par les sociétés développées non plus. Soit les partis politiques font fi de la parité, préférant payer l'amende plutôt que de concéder à des candidates des places éligibles. Soit les réseaux et confréries (*old boys network)* tissent le plafond de verre qui empêche les femmes d'atteindre les sommets. « Dès que le pouvoir se montre observez la photo : il reste en costume cravate….

Dès que l'on quitte la scène publique ou les pages glacées des magazines pour observer nos sociétés dans leur quotidien la réalité s'assombrit.

Brimades, précarités, violences conjugales, prostitution, criminalité, chômage, sexisme : les femmes sont toujours les premières victimes. Pire, il existe chez nous des zones d'ombre où les femmes vivent en état de subordination totale, sinon d'esclavage, dans ces milieux immigrés ou les coutumes défient la loi…

Ailleurs plus de la moitié de l'humanité, hommes et femmes confondus, ploie sous la souffrance. La souffrance d'être pauvre, mal nourri, malade, illettré, exploité. Mais c'est d'abord la souffrance d'être née femme, qui aggrave toutes les autres. Partout la condition des femmes nous montre la face la plus noire de la réalité contemporaine. Elles sont inférieures, tout simplement. Impures. Juste bonnes à être soumises, exploitées, frappées, violées, achetées, répudiées. Taillables et corvéables à merci. Destinées au silence, à l'oubli » (OCKRENT, 2006 :8-9)

A côté de quelques exemples de réussite féminine indubitable (Condoleeza Rice, Hilary Clinton, Angela Merkel, Ségolène Royal,) il y a un énorme versant tragique de la féminité: la femme objet du trafic des personnes , la femme victime de la violence , du féminicide et de l'infanticide, la femme support de la pornographie florissante et de la publicité "soft porn", et non en dernier lieu la femme indice du statut financier et symbolique de l'homme à côté de la voiture (voir la crise de la famille contemporaine "recomposée", la chute du mariage et la hausse des séparations en Europe surtout, les femmes gavée comme les oies en Mauritanie etc).

Aussi longtemps que ces flagrantes inégalités persistent, les recherches sur le genre, la discrimination positive et la solidarité active restent une mission essentielle de la contemporanéité, une contemporanéité active, critique, préoccupée par le développement et le changement social.

Nous espérons que la solidarisation des femmes venant des univers différents de point de vue spatial, socio-économique et culturel (écrivaines, chercheures, journalistes,

mais aussi jeunes mères adolescentes, vieilles femmes au foyer ou femmes seules) parviendra à sensibiliser l'opinion publique, à dynamiter les clichés de la dépendance et de l' infériorité féminine afin de restructurer l'espace public et privé et de permettre un développement autonome et plénier de chaque individu, quel que soit le sexe, l'âge ou la race.

La sensibilisation, la prise de conscience qui assurent le passage à l'acte seront à même de dissoudre la violence symbolique (Pierre Bourdieu), exercée essentiellement par les voies symboliques de la communication et de la connaissance, ou plus exactement de la méconnaissance qui ont transformé l'histoire en nature et l'arbitraire culturel en naturel. "Sil est vrai que le principe de perpétuation du rapport de domination masculine ne réside pas principalement au sein de l'unité domestique, mais dans les instances telles que l'école ou l'Etat, lieux d'élaboration et d'imposition des principes de domination qui s'exercent au sein même de l'univers le plus privé,c'est un champ d'action immense qui se trouve ouvert aux luttes féministes ainsi appelées de prendre une place originale et bien affirmée au sein des luttes politiques contre toutes les formes de domination" (BOURDIEU, 1998:82).

Les féminismes sont « sortis de l'excentricité » (dans les pays occidentaux) et du ridicule (dans les pays postcommunistes) et sont devenus « des protagonistes d'une modernité qui les a produits, les forces de contestation et de proposition d'une cité qui peu à peu et non sans réticences les reconnaît en interlocuteurs et met une sourdine à l'expression d'un antiféminisme naguère considéré comme forme normale de la plaisanterie et du défoulement masculins « (PERROT, 2004 :9).

Etroitement lié à la modernisation occidentale, à l'urbanisation, au développement économique et aux progrès de l'individualisme démocratique, l'émancipation des femmes est un processus complexe et sinueux. Les féminismes n'ont pas déclaré de guerre systématique aux hommes, mais ont tenté de transformer la société tout entière en modifiant les relations de genre, un projet auquel les hommes ont aussi pleinement adhéré. « Aujourd'hui encore on prête aux féminismes un peu rapidement l'ensemble des acquis fondamentaux pour les femmes mais on leur fait grief tout aussi vite d'échecs dont on peut douter qu'ils soient les uniques responsables. Les reproches abondent : Fausse route du mouvement (E Badinter), les pièges de la mixité (Michel Fize), le nouvel ordre sexuel (Marcela Iacub). Soit le féminisme aurait échoué comme le montre la persistance des inégalités, des violences contre les femmes, la fausse libération sexuelle, soit il serait allé trop loin dan sa logique victimaire et serait responsable de la détérioration des relations entre les hommes et les femmes. Régulièrement on accuse les féminismes de ne pas pouvoir résoudre de nouveaux conflits qu'il aurait lui même engendrés » (PERROT, 2004: 17).

Dans le domaine de la vie privée les féministes ont refusé de dresser une barrière entre vie privée et vie publique, entre mobilisation idéologique et pratique quotidienne.

Dans le domaine de la culture les féministes ont poursuivi avec acharnement le sexisme dans la langue et le discours ainsi que dans la présentation des femmes dans la littérature, les mass media (la publicité en premier lieu). Après la culture, c'est dans la lutte contre la violence à l'égard des femmes que les mouvements de libération des femmes ont été les plus actifs et les plus efficaces. (cf aussi MICHEL, 1997 :104-108).

A partir des années '90 surtout sous l'influence des médias qui propagent une vulgate féministe on parle de *post feminism* dans le sens d'épuisement théorique et pratique d'un champ/mouvement qui a remporté la victoire dans le combat pour l'égalité (même si *de jure* et non *de facto*, même si dans certaines sociétés et pas toutes etc.

En fait il est bien évident que la fin du féminisme (incluse dans le préfixe « post ») ne pourra être marquée qu'au moment où tous les problèmes seront résolus : « Je serai post féministe à une époque post patriarcale » (comme disent les féministes radicales).

Le terme de « backlash » du féminisme associé au nom de Susan Faludi accentue la réponse néo-traditionaliste et individualiste de la contemporanéité. Le post féminisme est décrit par Judith Butler (2000) ou Angela McRobbie comme « *double entanglement* » ou coexistence de valeurs néo-conservatrices concernant la sexualité ou la vie de famille (cf. George Bush encourageant les campagnes pour la chasteté parmi les jeunes) et des processus de libéralisation des relations sexuelles (partenariats civils pour les homosexuels en France, Grande Bretagne).

« Il faut encore signaler l'extraordinaire persistance d'un obstacle majeur :le discrédit attaché à l'idée même de féminisme, quelles que soient ses formes. La lutte des femmes, radicale ou modérée dans la forme a été raillée, ridiculisée avant même d'être niée ou oubliée sitôt les revendications atténuées ou atteintes. Et ce n'est pas fini. Loin de là. L'antiféminisme n'est pas l'apanage des conservateurs et d'un ordre social qui profite d'une supposée différence ontologique des sexes. A gauche également dès les premiers temps du socialisme, le féminisme a été qualifié de bourgeois, dénoncé comme dévoyant la lutte principale, celle qui devait s'en prendre d'abord au capitalisme. Dans de nombreux pays de culture musulmane, il est aujourd'hui dénoncé comme une collusion coupable avec l'Occident, lequel est donné pour être le terrain, par excellence, de la dépravation des mœurs » (GASPARD, 2006 :883).

Le sexisme dans la société et les médias

L'anthropologue Françoise Héritier met en évidence dans son ouvrage *Masculin /Féminin* II que la différence des sexes a produit dans les société humaines une hiérarchie qui fonde l'inégalité entre les hommes et les femmes et que les systèmes binaires de pensée ont presque systématiquement valorisé le masculin érigé comme norme universelle et dévalorisé le féminin. Rousseau avait écrit dans l'Emile « le male n'est male qu'à certains instants, la femelle est femelle toute sa vie » ; la femme n'est que biologie, la femme est différente, le masculin représente la norme Ce que F. Héritier appelle « la valence différentielle des sexes » n'est pas un effet de nature comme l'avaient souligné la philosophie des Lumières mais un effet d'ordre socioculturel.

« Dans l'esprit des savants une association simple est établie entre deux registres. D'un côté humain, social, vie, foi, croyance, irrationnel, subjectivité, le tout en rapport avec la féminité ; et de l'autre cosmos, ingénierie et aujourd'hui virtuel, expérimentation, critique, raison, objectivité comme étant du côté de la masculinité. *Tout est fait dans le monde qui nous entoure- médias, publicité, enseignement, vie quotidienne- pour répéter ce message et l'ancrer de bonne heure dans la tête des garçons comme dans celle des filles*.(c'est nous qui soulignons). C'est ainsi qu'on observe par l'intériorisation du système que les filles même brillantes dans des domaines relevant des sciences dites « exactes » sont amenées à se brider dans leur choix de carrière, persuadées à tort de leur incompétence et de la forfanterie qu'il y aurait pour elles à vouloir aller plus loin » (HERITIER, 2006 :848).

Le poids du mental collectif actualisé dans les proverbes, blagues, messages médiatiques (publicitaires en premier lieu, qui sont les plus stéréotypés et sexistes) ne fait que renforcer ces fondements non questionnables dont parle F. Héritier.

« Dans le langage scientifique comme dans le langage ordinaire prévalent comme des fondements non questionnables, en tout cas non questionnés, des catégories

sexuées dualistes où géométrique est par nature censé être supérieur à sensible, abstrait à concret, rapide à lent du simple fait de leur assignation au masculin » (HERITIER, 2006 :847)

À côté du sexisme individuel (blagues, contes grivois, insultes etc.) opère parfois implicitement et souvent même non intentionnellement le sexisme institutionnel en tant que traitement défavorable à effet discriminatoire pour les femmes. Par exemple, bien que certains domaines connaissent une féminisation accélérée (le droit, la médecine, la communication), les postes d'autorité (« top management ») restent les bastions des hommes (directeurs d'hôpitaux, recteurs d'université, directeurs des chaînes de télévision privées ou publiques, de revues, de quotidiens ou de maisons d'édition) et parallèlement les professions touchées par la féminisation perdent beaucoup de leur prestige.

À partir des années '70 le sexisme institutionnel a été contré par des documents internationaux tels la CEDAW – Convention des Nations Unies sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes – qui constitue la synthèse des politiques de trois décennies ;elle vise la promotion de l'égalité dans l'ensemble des droits humains, civils, politiques, sociaux, économiques et de nationalité et prévoit des engagements concrets de la part des gouvernements nationaux pour en garantir l'exercice. En 2006 181 Etats l'avaient ratifié.

Le langage lui aussi connaît une sémantique sexiste (expressions vulgaires qui offensent et trivialisent les femmes), des clichés infériorisants qui dépersonnalisent la femme ou lui confèrent le statut d'objet (un journaliste présentant les inondations catastrophiques en Roumanie précise à l'été 2008 que les « animaux et les femmes (dans cet ordre) ont été mis à l'abri ».

Il est important de souligner que les moments forts du féminisme coïncident avec des attaques de l'antiféminisme "ordinaire", qui s'oppose "aux projets portés par le féminisme et fait obstacle aux avancées des femmes dans différents domaines de la vie sociale, ces avancées étant perçues comme menaçantes pour un ordre social dont l'équilibre est fondée sur la hiérarchie des sexes et la domination masculine" (DESCARRIES, 2005:143).

Or les principales formes actuelles d'expression de l'antiféminisme "ordinaire" telles la **distorsion** qui nous fait croire que l'égalité des sexes est déjà là, **la simplification abusive** qui réduit la femme à son corps (*Sois belle et tais-toi*), ainsi que **la victimisation** des hommes et de la nation par rapport aux "coups" des féministes qui "opposent la liberté à la censure, la cohésion familiale à l'individualisme, la féminisation du langage à la beauté de la langue française, le jeu de la concurrence au programme d'accès à l'égalité, l'importance de la fonction maternelle au désir d'autonomie" (BARD, 1999:301) sont à démolir par des recherches quantitatives et qualitatives sur l'image des femmes dans les médias, les livres et manuels scolaires, les jeux vidéos et les chansons etc

Genre et mass media. Femmes sujets et femmes objets.

Le domaine des sciences de la communication et des recherches sur les médias coextensif aux changements professionnels (la féminisation du journalisme et des relations publiques) et aux changements sociaux (le féminisme) a connu pendant les trente dernières années quelques mutations paradigmatiques:

- l'intégration de la dimension de genre aux trois niveaux de la construction du message médiatique (la production, le contenu et la réception);

- l'investigation de l'identité et du positionnement de genre dans la perspective de l'hégémonie, de la différenciation, de la parodie du genre normatif;
- le questionnement et la déconstruction de la catégorie de genre corrélée à la déconstruction de la subjectivité et la performativité (corporelle et discursive) du genre (Butler, 1990).

Avec la huitième décennie du siècle passée, l'analyse des représentations médiatiques comme reflet des relations sociales générées par le féminisme libéral a été fortement influencée par le concept d'annihilation symbolique de la femme par les médias, lancé par Gaye Tuchman. L'analyse du contenu médiatique a mis en évidence la prégnance des représentations conservatrices tant dans la presse écrite que dans celle électronique:

- la limitation des rôles féminins à ceux de mère, épouse, ménagère dans l'espace privé et de jeune femme dépendante des industries cosmétiques dans l'espace public;
- l'occultation de la problématique sociale la plus actuelle (la féminisation de la pauvreté, le chômage, la famille monoparentale soutenue par une femme etc.);
- la ségrégation verticale et horizontale des structures occupationnelles féminines (ghettos roses ou moins roses).

A partir du moment où les mass media n'ont plus été considérés le « miroir » de la réalité, mais sa construction sociale (Berger et Luckman *inter alii*), la critique féministe de l'« objectivité » des nouvelles a plaidé soit pour une manière neutre, impartiale du compte-rendu (« *gender neutral reporting* » - idéal impossible à atteindre), soit pour l'équilibre entre les « voix » et les positions détenues par les femmes et par les hommes, soit, finalement, par la prise de conscience en ce qui concerne la masculinité du discours hégémonique (« Ce qui compte vraiment dans une situation donnée est déterminé par ceux qui ont le pouvoir de définir la réalité » (ALLEN, 1999 : 134).

La dimension du genre infrastructure tant le niveau du pôle émissif (celui qui produit la nouvelle, l'émission), que le niveau du message (nouvelle, émission concernant les femmes et ayant comme actrices des femmes) et celui de la réception.

En ce qui concerne le pôle émetteur, bien que l'on constate la féminisation des écoles de journalisme et de communication dans presque tous les coins du monde et l'augmentation du nombre de reporters - femmes (40% dans la presse écrite et 50% dans la télévision, conformément au dernier suivi global – 2005), l'effet du plafond de verre se maintient toujours. « Comment pouvons-nous avoir une démocratie et une presse libre – se demande l'éditorialiste Barbara Reynolds – quand 95% des décisions prises par les médias appartiennent aux hommes blancs? »

Liesbet van Zoonen (1994) identifie, à part le clivage entre la position au sommet de la pyramide détenue par les hommes *vs.* la position à la base de la hiérarchie occupée par les femmes, une autre discrimination de nature financière et de rayon d'action. Les femmes tendent à s'occuper (ou on leur assigne) des aires du journalisme qui prolongent d'une certaine manière les responsabilités domestiques : l'éducation, la santé, la culture, la société, tandis que les finances, la politique, les relations internationales restent le bastion des hommes.

En tant qu'acteurs de l'information, sources et experts, les femmes sont systématiquement sous-représentées, d'une part à cause de la culture « macho » et du *network* masculin, et d'autre part, à cause du manque de représentativité politique, économique: « Les femmes apparaissant dans les informations sont des exemples anonymes d'un public mal informé, soit ménagères, voisines, consommatrices ou mères, soeurs, femmes des hommes apparaissant dans les nouvelles, soit, finalement, victimes

d'un crime, d'une catastrophe, d'une politique » (HOLLAND *apud* ALLEN, 1999 : 141).

« Pour changer cet état de choses il ne faudrait pas trop compter sur les grands médias qui sont des mâles médias. Peut-être faudrait-il recourir aux nouvelles technologies (les groupes des femmes n'ayant pas beaucoup d'argent) et fonder une agence de presse sur Internet... Moi je considère qu'il n'y aura pas de véritable changement, à moins que ce ne soient les femmes qui le fassent. Elles sont plus concrètes, elles ont des enfants, elles gèrent les budgets. Elles doivent pouvoir appliquer leur mesure" (Colette Beauchamp, entrevue personnelle, 2001).

Outre l'invisibilité et/ou l'insignifiance de la présence féminine dans les nouvelles, émissions politiques, scientifiques, culturelles télévisées perdure aussi la division sexualisée de la pratique journalistique (*hard news*, apanage des hommes, et *soft news*, convenables aux femmes). Cette division thématique entraîne une architecture discursive différente: concrète, contextualisée, empathique (« *human interest* »), dans le cas des journalistes femmes, et abstraite, rationalisée, universaliste, dans le cas des hommes. Les femmes journalistes ont une perception différente des événements : « Une approche communautaire de la vie sociale et une écoute plus attentive des autres » (BEAUCHAMP, 1987 : 253).

La motivation du choix de la profession a la même connotation communautaire (« créer un monde meilleur », « aider les gens » etc.) : « Les femmes manifestent plus d'intérêt et peut-être plus de respect pour leur public. Elles lui font plus de confiance. De même, elles considèrent les lecteurs, les écouteurs et les téléspectateurs moins naïfs et moins crédules que les hommes ne le font. En plus, elles essaient moins d'influencer l'opinion publique mais plutôt d'offrir aux gens la chance de s'exprimer dans les médias » (PRITCHARD et SAUVAGEAU, 1999 : 253).

En fait, le statut de « deuxième sexe », conceptualisé par Simone de Beauvoir il y a cinquante ans, continue à être actif par la pérennité des stéréotypes et le conservatisme linguistique. Les stratégies de marginalisation des expériences féminines, à l'exception de l'abjection (la mère dénaturée, la sorcière, la femme adultère etc.), sont doublées de divers mécanismes discursifs d'invisibilisation :

- l'utilisation de noms génériques et de noms de profession uniquement au masculin ;
- le remplacement de l'identité professionnelle avec celle de genre (la juge X, la greffière Y, reprise par *la femme*, tandis que l'infracteur qui l'a attaquée est présenté avec son nom complet);
- les stratégies de dénomination indirecte, adjacente à la personnalité masculine (la femme de ..., la maîtresse de ..., etc.);
- la mise en évidence des indices d'apparence physique et de statut marital (*la jeune blonde* ou *la jeune femme*) et l'occultation du métier.

Dans la vie publique, les femmes sont non seulement moins visibles que les hommes, mais aussi traitées selon d'autres standards (« Tandis que pour les hommes ce qui compte sont les antécédents et l'expérience politique, pour les femmes l'essentiel continue à être la situation familiale et l'aspect physique » - *L'image de la femme dans les médias*, 1997 : 16).

Si les médias occidentaux privilégient les rôles féminins non conventionnels (la femme noire procureur, la femme shérif, policier etc.) et le rôle de présentatrice de journaux, dans les pays ex-communistes nous assistons, après une longue période d'émancipation forcée (femme commissaire, femme tractoriste, héroïne du travail socialiste etc.) à la revitalisation de la femme objet sexuel, héroïne des bals, des spectacles de mode et des concours de beauté (voir l'explosion de la pornographie, de la

publicité sexiste et des médias commerciaux bénéficiaires de l'instrumentalisation du corps féminin).

En ce qui concerne la réception du contenu médiatique en fonction du genre, les tendances de lecture et visionnement ont pu mettre en évidence des préférences thématiques

- pour les hommes l'action et la narrativité avec des points forts et fréquentes revirements (films d'action, thrillers, nouvelles financières et politiques) ;
- pour les femmes la narrativité cyclique, émotionnelle, « conversationnelle » (télé séries, faits divers, films psychologiques et plus de livres).

Toujours au niveau de la réception il s'agit de styles différents de visionnement (non interrompue par d'autres activités pour les hommes, discontinue, interrompue, polychrone pour les femmes). Les recherches qualitatives ont montré, d'une part, la frustration des femmes envers les représentations sexistes ou stéréotypées offertes surtout par la télévision, mais aussi le soutien d'une vision « féminine » de l'existence, telle qu'elle apparaît dans la recette de succès des magazines féminins (*Elle, Femme actuelle*), d'autre part. « Ces revues sont un milieu contradictoire mais important pour les femmes dans divers moments de leur existence, créant des liens entre les femmes, une contre-culture féminine et un plus grand pouvoir dans les relations quotidiennes de famille (*L'image de la femme dans les médias*, 1997 : 27).

Être Journaliste femme

Bien que ce soit déjà un truisme, il nous semble impératif de rappeler qu'une représentation féminine accrue dans les effectifs des médias devrait petit à petit mener à des décisions éditoriales différentes (la nature de la nouvelle retenue et mise en scène; le rapport hommes/femmes dans les *hard news* /vs/ *soft news*; la présence ou l'absence des pages féminines dans les grands quotidiens; les stratégies d'interview). A ce propos, on ne cesse de rappeler que la femme, même en position de leader, sera plutôt construite en termes d'apparence et moins de programmes, sera questionnée autant sinon davantage sur les couleurs préférées et la vie de famille que sur les options idéologiques.

Si une journaliste canadienne explique avoir choisi le journalisme pour faire de la terre un endroit meilleur (PRITCHARD & SAUVAGEAU, 1997: 46), une journaliste roumaine veut aider les gens en leur fournissant à temps des informations essentielles (entrevue personnelle).

Le regard porté sur l'autre visualise en fait l'éthique du souci, définie par Carol Gilligan en opposition avec l'éthique masculine de la justice, du principe abstrait appliqué à la lettre.

Même si les habiletés de communication, l'empathie et la recherche de dialogue avec l'autre - aptitude soit disant féminine - sont la marque du nouveau siècle (Alain Touraine, *inter alii*), les deux univers (celui de l'information et du milieu universitaire et celui de la recherche) sont déterminés par la culture masculine.

En dépit des acquis du mouvement féministe, très actif sur le continent nord-américain dans les années 70-90, ce qui a conduit les chercheures à parler de féminisme d'Etat et de la représentativité accrue des femmes dans la vie politique, économique etc., les femmes journalistes et les chercheures féministes considèrent ces résultats provisoires, pas assez visibles, toujours à reconquérir.

La perception du rôle crucial du journaliste pour une société démocratique est très aiguë chez les femmes, et leur engagement dans la carrière est total, malgré la difficulté structurale de la conciliation vie privée/vie professionnelle.

"Le métier de journaliste est indispensable à la démocratie. Tuer la presse était la

première tâche de toute dictature [...] Si c'était à refaire, j'aurais choisi le même métier, peut-être aussi professeur d'université et même institutrice" ajoute Francine Plourde – journaliste à Radio Canada – entrevue personnelle. F Plourde voit dans le journaliste comme dans le professeur un médecin de la société, un bâtisseur de caractères qui construit l'identité des autres tout en se repensant et reconstruisant soi-même.

Les hommes journalistes reconnaissent la valeur de l'approche relationnelle, plus humaine et empathique apportée par les femmes dans la presse, mais consubstantielle à une certaine dévalorisation du métier .En fait tout le long de l'histoire, la pratique d'un genre ou type discursif a été rehaussée par la présence des hommes (voir l'histoire du roman, pratiqué initialement par des femmes, mais valorisé par les signatures d'hommes) et banalisée, sinon carrément dévalorisée par l'entrée des femmes.

Mais à l'époque du crépuscule des grands récits fondateurs et même de fin de l'histoire, il est bien difficile "d'être féministe et de le dire. Des femmes s'en sont éloignées."(Simone Landry, entrevue personnelle), du moment que les médias ont décrété la révolution féministe terminée.

> *Les aspirations prêtées aux féministes sont contestées à droite comme à gauche au nom d'intérêts supérieurs qui opposent la liberté à la censure, la cohésion familiale à l'individualisme féminin, la concurrence loyale aux quotas...Même à l'apogée de leur popularité, les féministes sont handicapées par l'antiféminisme ordinaire (BARD, 1999:301).*

Par rapport à la situation de l'Europe Occidentale (domination masculine dans les emplois techniques et décisionnels et féminine dans les emplois administratifs et certains secteurs traditionnels: culture, éducation), l'Europe Orientale et Centrale s'inscrivent dans la même sous représentation au niveau de l'agent émetteur (créateur d'émissions radio ou télévisées etc.) et au niveau du contenu. Malheureusement, la presse écrite « tabloïdisée » emploie le corps de la femme comme support (narratif et iconique) des faits divers sensationnels, comme accrochage publicitaire et levée de tabous (le "boom" de la presse érotique et pornographique). Par contre, les femmes dans la profession (santé, éducation, recherche etc.), les femmes au chômage, les femmes des partis ou ONG, les femmes rédacteurs en chef des publications importantes n'arrivent que rarement à passer leur message dans les médias, à questionner leur image et condition.

Conclusion

Malgré les progrès réalisés (la prise de conscience de la sous représentation et de la discrimination, l'accès à des fonctions intéressantes à tous les niveaux du management : directeur d'agence de presse, de publication, producteur d'émission etc.), il existe encore une multitude de barrières, préjugés qui doivent être dynamitées. On a besoin de plusieurs femmes ayant une compréhension politique sur la manière dont la subordination de la femme se perpétue et ayant le désir de changer cet état des choses (ARTHURS *apud* ALLEN, 1999 : 156).

Appuyés sur des stéréotypes manichéistes (Hermes vs Hestia), les mécanismes sociaux favorisent la reproduction d'identités stéréotypes dans l'éducation, la famille et surtout dans les médias.

Pourtant, on peut mentionner différents potentiels d'évolution: i) la scolarité des filles, qui augmente de plus en plus ; ii) leur entrée massive sur le marché du travail ; iii) leur accès lent aux postes-clé des bastions masculins

Mais la reproduction des identités traditionnelles favorisée surtout par les médias et la publicité met un bémol à la recomposition identitaire.

Cette lutte politique est en premier lieu une lutte contre les représentations archétypales de la féminité qui pendulent entre la **femme diabolique** (sorcière, belle-mère, vieille femme insupportable etc.), la **femme angélique** (vierge Marie, la princesse lointaine des troubadours etc) et la **femme objet**, objet de consommation et indice de statut, dont le corps sexué devient la principale référence identitaire.

« Une chose est sûre », écrit Françoise Héritier, « les générations futures s'étonneront que nous n'ayons jamais pris vraiment conscience que le problème politique majeur est celui de l'égalité des sexes. Cette conscience là signera le moment-clé de la révolution » (OCKRENT, 2006 : 10).

Si cette réflexion a une utilité, c'est de s'inscrire dans la longue histoire des efforts entrepris pour éradiquer l'arbitraire, l'injustice et la discrimination en utilisant l'arme -toute pacifique- de l'information. Faire avancer la cause de l'égalité, il faut d'abord assurément prendre la mesure des inégalités, rendre visibles leurs causes et leurs effets, comprendre le degré de leur enracinement et les implications de leur persistance. Cette démarche à la fois descriptive et analytique sert aussi bien la cause de l'égalité en général que celle de l'égalité des sexes en particulier.

A l'issue de ce travail de dénaturalisation de la hiérarchie sexuelle, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, un nombre croissant de femmes et d'hommes penseront en termes de genre, auront "acquis tant une conscience qu'une réflexivité forte sur la dimension socialement construite de leur féminité ou masculinité" (GUIONNET & NEVEU, 2006 : 247), ce qui les empêchera à légitimer le double standard « La différence des sexes provoque et légitime la mise en œuvre simultanée et parallèle dans l'ensemble de la vie publique et de la vie privée, de deux poids, et de deux mesures d'assignation et d'évaluation des individu-e-s. La dévalorisation des femmes en résulte » (GASPARD, 2006 : 775).

« Le concept de genre élaboré par la sociologue Ann Oakley et développé par l'historienne Joan Scott ou la philosophe Judith Butler a permis d'échapper à une conception naturaliste de l'humanité, de montrer que les relations entre les sexes sont le résultat d'une construction historique, culturelle et sociale. La domination masculine n'est donc pas une fatalité » (GASPARD, 2006 : 880).

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Bard, Christine (ed.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999

Beauchamp, Collette, *Le silence des médias. Les femmes, les hommes et l'information*, Montréal, Les Éditions de Remue-Ménage, 1987

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. "Liber", 1998

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990

Castells, Manuel, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999

Code Lorraine (ed), *Encyclopedia of Feminist Theories*, London, Routledge, 1999.

Creedon, Pamela, *Women in Mass Communication*, Newbury Park, London New Delhi, Sage Publications, 1993

Dictionnaire critique du féminisme, Paris, PUF, 2000

Dragomir, Otilia, Miroiu, Mihaela (eds), *Lexicon feminist*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002

Faludi, Susan, *Backlash. The Declared War Against American Women*, New York, Doubleday, Anchor Books (orig. 1991), 1994

Gaspard, Françoise « Postface » in C.Ockrent, S Treiner *Le livre noir de la condition des femmes*, Paris, XO, 2006

Gubin, Éliane et coll (dir.) , *Le siècle des féminismes*, Paris, L'atelier, 2004

Guionnet, Christine & Neveu, Erik– *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2005

Héritier, F, *Masculin, féminin. I. La pensée de la différence*, Paris, O.Jacob, 1996
Héritier, F, *Masculin, féminin. II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, O.Jacob, 2002
Héritier, F., »Femmes, sciences et développement » in C.Ockrent, S Treiner *Le livre noir de la condition des femmes*, Paris, XO, 2006
Images de la femme dans les médias, 1999, Rapport sur les recherches existant dans l'Union Européene, Direction Générale "Emploi, relations industrielles et affaires sociales", 1997.
Maruani, Margaret « Vie professionnelle : la parité sans l'égalité » in C.Ockrent, S Treiner *Le livre noir de la condition des femmes*, Paris, XO, 2006
Michel, A., *Le féminisme*, Que Sais-je n° 1782, Paris, PUF, 1998
Ockrent, Christine, Treiner Sandrine (eds.), *Le livre noir de la condition des femmes*, Paris, X), 2006
Perrot, Michelle, 2006 – *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil
Pritchard, David & Sauvageau, Florian (eds), "Les sexes et les générations" in *Les journalistes canadiens. Un portait de fin de siècle*, Les Presses de l'Université de Laval, 1997
Recherches féministes, Université Laval. Cité universitaire, Québec Cik7P4, Canada.
Riot-Sarcey, M., *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2002
Rovenţa- Frumuşani, Daniela, "The Woman in Postcommunist Society and Media" in *Global Network /Le Réseau Global*, no 2, 1995
Rovenţa- Frumuşani, Daniela (ed), *The Global Network / Le Réseau Global – Women, Media and Society*, no. 11, 1999
Sciences humaines, Masculin, féminin, n° 42, 1994.
Sciences humaines, Les hommes en question, n° 112, 2001.
Scott, Joan, «Genre: une catégorie utile d'analyse historique *», Cahiers du Grif: le genre de l'historie*, n° 37-38, printemps, 1988
The Global Media Monitoring Project. Women's Part in the News, World Association for Christian Communication, 1995 and 2000.
Thébaud Françoise (dir.), *Histoire des Femmes. Le XX Siècle*, Paris, Plon, 1992 (réédition complétée en poche, Perrin Tempus, 2002
Tuchman, Gaye « The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media » in Gaye Tuchman, Arlene Kaplan Daniels, James Benet (eds.) *Hearth and Home:Images of Women in the Mass Media*, New York, Oxford University Press, 1978
Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, London, Sage Publications, 2002

TRADUIRE LA LIBERTÉ:
LA LITTÉRATURE ROUMAINE FACE AU VIDE DE LA LIBERTÉ RETROUVÉE

Jean-Louis COURRIOL
Université Lyon 3

Résumé : *La Révolution de 1989 a placé la littérature roumaine dans une situation inédite depuis près d'un demi-siècle: elle s'est retrouvée brutalement confrontée à une absence, à un vide de contrainte qui semblait devoir lui offrir un champ d'épanouissement, une chance d'essor dont elle avait été cruellement privée pendant les sombres années du totalitarisme communiste et de la dictature.*

Vingt ans après, le temps est peut-être venu de dresser un premier bilan de cette période troublée, passionnante, décevante pour les uns, chargée d'espérances pour les autres, devant laquelle l'indifférence est la seule attitude intenable.

Mots-clés : *liberté, contrainte, ethique/esthétique.*

La Révolution de 1989 a placé la littérature roumaine dans une situation inédite depuis près d'un demi-siècle: elle s'est retrouvée brutalement confrontée à une absence, à un vide de contrainte qui semblait devoir lui offrir un champ d'épanouissement, une chance d'essor dont elle avait été cruellement privée pendant les sombres années du totalitarisme communiste et de la dictature.

Vingt ans après, le temps est peut-être venu de dresser un premier bilan de cette période troublée, passionnante, décevante pour les uns, chargée d'espérances pour les autres, devant laquelle l'indifférence est la seule attitude intenable.

Plusieurs voies s'ouvraient en 1990 à la création littéraire, plusieurs voies dans lesquelles les écrivains d'alors, de toutes générations, gloires consacrées et talents en herbe, se sont successivement engagés avec leur désir ardent de faire fructifier durablement leur indépendance réelle ou illusoire. Les contraintes politiques sont remplacées par des contraintes éthiques et esthétiques, la censure abolie, les écrivains se positionnent alors par leur choix moral et stylistique. Vont-ils s'imposer ou se voir imposer de nouvelles containtes?

On serait tenté de croire que la première voie à suivre par les écrivains roumains, chronologiquement parlant, peut-être, était celle d'une réappropriation de la tradition brisée par l'irruption violente d'un Moyen-Age soviétique qui s'était donné la mission de faire table rase du passé le plus vivant, qui avait tenté, non sans succès, d'instaurer à la hache un autre univers de valeurs négatives en dépouillant un peuple de ses racines spirituelles.

Rappeller que la liberté n'était pas une invention de décembre 1989, que la démocratie, contrairement aux fictions désinvoltes d'observateurs étrangers pressés et superficiels, était connue des Roumains, qu'ils en avaient fait l'expérience, souvent tragique mais réelle, dans les “vingt glorieuses” de l'entre-deux guerres, cela ne pouvait valablement se faire qu'en retournant aux sources mêmes de la littérature moderne, aux noms souvent bafoués quand ils n'avaient pas été sournoisement occultés ou dénaturés par une idéologie sans scrupules: Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Lucian Blaga et tant d'autres, évidemment.

Dans le domaine du roman, qui retiendra surtout notre attention ici et de la prose au sens large, cette tentation naturelle, qui aurait pu être authentiquement

bénéfique, n'a pas été suivie d'effets concluants. Renouer avec l'univers romanesque classique magistralement illustré par les écrivains ci-dessus nommés, qui avaient réussi à faire entrer dans les faits littéraires le synchronisme culturel européen porteur de tant de beaux rêves parfois trahis, aurait pu revêtir une signification majeure: faire heureusement oublier la césure dramatique du demi-siècle passé et rétablir le courant vivifiant de l'effervescence culturelle et spirituelle des années 20 et 30. La veine du roman ilustré par un Liviu Rebreanu devait, par ce biais, ressusciter alors, pour le plus grand bien d'une littérature à nouveau libre d'explorer l'humain avec les seules exigences d'une narration éclairant les mystères de l'âme humaine aux prises avec les mystères du monde.

C'est à l'épreuve de la traduction que ces textes se sont révélés très intimement liés à un contexte, inextricablement enracinés dans un réseau allusif qui a parasité ou phagocyté le coeur même du texte esthétique, le privant de ce fait de ce qui est, en dernière instance, la nécessaire autonomie de l'écrit littéraire par rapport au milieu initial de son avènement. Les contraintes de la création dans le système communiste totalitaire ont eu comme conséquence extrêmement grave, le plus souvent, de rendre quasiment impossible l'exportation durable d'oeuvres qui avaient eu un succès certain auprès du lecteur autochtone dans les conditions du régime aujourd'hui défunt.

La disparition des obstacles idéologiques à la création littéraire aurait dû avoir pour conséquence l'émergence d'une littérature elle-même libérée de cette tentation de l'allusif et du jeu linguistique finalement répétitif et stérile, au profit d'une prose plus réaliste, axée sur la narration. Si cela n'a pas été possible, il convient de tenter de donner une explication, ou plusieurs, au phénomène.

L'accoutumance à un certain type d'écriture ne saurait être écartée du nombre des motifs de cette rémanence, de cette pérennisation d'un style littéraire qui s'est toujours voulu prioritairement original, pour qui se démarquer de ce qui est perçu comme une sorte de classicisme a été le mot d'ordre premier. Ecrire à la manière des grands de l'entre-deux-guerres, de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezat Petrescu ou même, un peu plus tard, de Marin Preda, a toujours dû sembler une façon de déroger, de compromettre un farouche désir d'innovation absolue. Cela nous paraît constituer, en dernière instance, le point commun à la mentalité de l'écrivain roumain moderne et expliquer le pourquoi d'une course effrénée à la nouveauté inconditionnelle. S'il est parfaitement légitime, pour qui entend faire oeuvre esthétique, de prendre ses distances avec le passé, de refuser une inféodation astreignante à ce qui “s'est déjà fait”, il est non moins évident que l'on ne saurait valablement créer, littérairement parlant, en refusant dans le principe toute adhésion à une tradition surtout lorsque celle-ci a produit des chefs d'oeuvre dont la valeur esthétique n'est pas le fait de recettes mécaniquement appliquées. C'est ne pas voir que l'oeuvre littéraire ne saurait être seulement un but en soi mais qu'elle est, plus authentiquement, un moyen d'exploration privilégié de l'humain. La fiction romanesque ne perd nullement de son efficacité, encore moins de sa dignité, à construire une intrigue, à modeler des personnages, à inventer une histoire, au sens le plus simple du terme, d'où naîtra la vérité esthétique et humaine qui fera la valeur paradigmatique du texte.

Naturellement, cette pratique du texte de prose narratif romanesque a été mise à rude épreuve dans la période du communisme totalitaire, nous l'avons dit, elle ne pouvait, pour des raisons évidentes, se passer de la liberté totale d'expression. Mais dans ces conditions, pourquoi le rétablissement de cette même liberté ne lui a-t-il pas restitué son efficacité si brillamment démontrée par les chefs d'oeuvre de l'entre-deux-guerres ?

La position du traducteur est une position privilégiée: elle lui permet (elle lui en fait le devoir aussi, bien sûr) de mesurer le degré d'adaptabilité d'une oeuvre à la transcription dans une autre langue.

Techniquement, cette transcription est évidemment toujours possible, rien ne saurait empêcher qu'elle se produise, quelles que soient les difficultés, quels que soient les problèmes posés par la recréation d'un univers de fiction dans un autre système linguistique. Tout peut être traduit, tel doit être le credo fondamental du traducteur et sa tâche est de se donner tous les moyens de parvenir à cet objectif.

La **cohérence d'une oeuvre** est certainement l'une des premières garanties de sa valeur esthétique. Elle s'impose d'emblée et innerve l'ensemble du texte dont elle fait, justement, un tout indissociable, parfaitement sphérique et lisse, dont aucun élément ne saurait être retranché sans que l'ensemble ne s'en ressente gravement et irrémédiablement. La tâche du traducteur est d'en mesurer exactement la texture, la qualité du tissu esthétique afin d'être en mesure de lui donner un équivalent de même dimension dans la langue qui en sera l'hôte au terme de la transcription définitive Cela passe évidemment par une longue élaboration, une suite complexe de tâtonnements successifs visant à ce résultat sans lequel la traduction ne saurait être qu'une sorte de résumé sans vie, d'image inerte et, par voie de conséquence, infirme, boiteuse, cruellement incomplète. C'est alors que se révèle, sans toutefois livrer ses secrets ultimes, la subtile composition chimique de l'oeuvre d'art authentique. A devoir la décomposer pour tenter d'en obtenir une nouvelle combinaison viable, le traducteur est inévitablement amené à en prendre la mesure exacte, faute de quoi il ne pourrait en communiquer au lecteur de langue étrangère la juste et puissante saveur esthétique.

Traduire la liberté – les oeuvres écrites depuis la restitution de cette liberté - n'est donc en nulle mesure un processus différent de celui de la traduction en général. Ce que nous constatons, dans l'immédiat en tous cas, c'est que, malheureusement, cette liberté n'a pas encore donné de textes qui se soient élevés au niveau esthétique à partir duquel la traduction littéraire devient un acte enrichissant et justifié. Nous ne nous étendrons donc pas sur d'éventuelles analyses plus directement techniques et détaillées de transcription, même si se font jour, ici et là, des noms qui promettent l'avènement d'oeuvres encore un peu marquées au sceau d'une certaine précipitation vers une expression jaillissante et fiévreuse mais vouées à un bel avenir, croyons-nous.

Mais il est une dimension sur laquelle le traducteur n'a pour ainsi dire pas de prise, c'est celle de **la perméabilité du texte traduit à la culture à laquelle il est offert par la traduction**. C'est à la limite de ce territoire que s'arrête la toute-puissance du traducteur. S'il doit être conscient de la possibilité de réception valable de son travail par le lecteur qui en est le destinataire, il n'a en revanche que fort peu de capacités à l'imposer et cela indépendamment de la qualité de son travail. Autant dire qu'il y a des oeuvres littéraires à vocation universelle dont la lecture, par-delà les limites de sa langue, ne connaîtra pas d'obstacles si la traduction en est correctement établie et d'autres qui ne réussiront pas à franchir la barrière culturelle qui ne se confond nullement avec la barrière linguistique.

On retrouve là, sans doute possible, la grande question, la question fondamentale et qui n'a toujours pas été tranchée, de la valeur des textes littéraires. Qu'est-ce qui fait que les uns s'imposent, sinon d'emblée, du moins dans la durée et pour une longue durée – celle de la postérité, comme des objets dont il est exclu que l'on en conteste jamais la qualité d'oeuvre originale alors que d'autres restent en-deçà du seuil de cette catégorie d'excellence ? Nulle théorie réellement fondée n'a pu établir les critères apodictiques de ce saut qualitatif qui ressort à des propriétés restées, pour

l'instant, de l'ordre du mystérieux. C'est, d'une certaine manière, ce que nous suggère Tzvetan Todorov, "La littérature en péril":

« Comme la philosophie, comme les sciences humaines, la littérature est pensée et connaissance du monde psychique et social que nous habitons. La réalité que la littérature aspire à comprendre est toute simple, (mais en même temps, rien n'est plus complexe), c'est l'expérience humaine (TODOROV, 2007 : 73). A en croire ce grand spécialiste, les éléments constitutifs de valeur impliquent autant l'univers intime (le psychique) que l'univers extérieur à l'homme (le social) avec ce pendant: l'expérience humaine. Elle peut être d'ordre individuel et collectif, dans ce dernier cas elle renvoie, de toute évidence, à l'histoire. C'est bien ce que l'on pourrait trouver réuni dans certains romans parus ces derniers années en Roumanie.

Ainsi, dans *Ordinea*, Alexandru Ecovoiu s'efforçait d'esquisser autant un personnage qu'une expérience humaine à un moment historique assez précis. ***L'Ordre*** rompt avec le récit à la première personne fort pratiqué ces dernières décennies à l'Est et surtout en Roumanie pour revenir au mode narratif à la 3-e personne, avec un personnage qui veut devenir un acteur capital dans la grande Histoire. Ni plus ni moins qu'un chef politique (sinon d'état) qui mette de l'ordre (d'où le titre) dans ce pays à la dérive (à cause de la nouvelle démocratie), pays qu'il appellera ***Virto*** (et ses habitants : *Virtonnais* !)

> Après une jeunesse dissolue (surtout dans l'alcool), Filip, le protagoniste, se réveille un beau jour de ses trente ans, bouleversé par la révélation **qu'au commencement il n'y avait pas le Mot, mais l'Ordre** et il décide d'en mettre partout, à commencer par sa propre vie, prêt à se forger une image nouvelle qui impressionne ses compatriotes. Il renonce donc à boire, trouve un emploi (de façon à pouvoir inscrire sur sa carte de visite « juriste »), s'habille de manière élégante, va au théâtre et dans les salles de concert en compagnie de sa Maman, s'achète une voiture étrangère (d'occasion) qu'il prend soin de garer devant le Parlement ou autres ministères, fait du tennis (pour fréquenter les classes montantes) et…s'achète trois gros cahiers pour y marquer ses pensées et sa stratégie politique, (un cahier par projet autocratique) !
>
> Quelques problèmes de sémantique seront vite résolus : mécontent du mot « tyrannie » qu'il trouve impropre car l'ordre qu'il envisage d'instaurer « devrait avoir un nom exaltant que les Virtonnais prononcent sans en être irrités », il décide de « ne plus se casser la tête pour la forme au détriment du fond . Seul compte l'ordre. Les jours de l'insurrection - ou de ce qui lui ressemblait- la foule avait bien crié : *A bas le dictateur ! A bas le despote ! A bas le tyran* ! et personne ne s'était embarrassé de nuances ». Filip sera –on l'aura compris- **un tyran éclairé** (lire « cultivé »), sur sa table de chevet se trouvent en permanence: *La montagne magique* (de Th. Mann) et *Le jeu des perles de verre* (de Hesse), qu'il a lus et relus jusqu'à vouloir imposer aux *Virtonnais* le jeu de perles comme sport national ! « Il ne sera ni escroc, ni tyran. Il sera un esprit, l'Esprit. Et le peuple - son Corps », dit-il en s'enflammant.
>
> Il ne sera pas extrémiste ou nationaliste, souligne l'auteur avec une fine ironie, « il ne supprimera pas les partis : il va fonder un organisme qui les englobe tous. Et c'est cet Organisme qui prendra les décisions comme un seul homme, un Tout, car l'unité sera absolument nécessaire » (p. 60).

Il arrive à Filip de se demander s'il va continuer jusqu'au bout de cette folle entreprise qu'il est en train de fomenter, de se demander s'il n'était pas lui-même fou, mais il se ravise vite : « A quoi bon voir un psychiatre ? On n'est pas en Amérique ! » Et il retourne à ses scénarii (deux ou trois, ou quatre ?) où il pourrait simuler l'ordre : « Il dépenserait ainsi, au moins en partie, son désir d'ordre absolu ». D'autres idées semblent venir le visiter à travers le personnage

de John, l'alchimiste d'origine allemande, ou d'Ester, la danseuse du *Lac des cygnes* dont il tombe amoureux. Pourtant tout est subordonné à cette ultime idée (fixe ?) soigneusement cachée par ce dictateur dérisoire qui croit dur comme fer aux solutions miracles (qu'il a inventées sur le papier) pour remettre dans le droit chemin une société qui a perdu ses valeurs. Pour plus de réussite, il invente plusieurs cas de figure ou plusieurs hypostases de tyrans ; il fréquente un cercle d'écrivains et il essaye d'en rallier un à sa cause ; il le trouve dans la personne de Ieronim ! Auteur connu dans son pays, indépendant politiquement, il pourrait soutenir le futur dictateur et surtout lui attirer la sympathie des intellectuels du pays … Mais, heureusement pour l'idée et l'image de la *démocratie*, l'écrivain se met à détester Filip dans lequel il voit le danger d'une nouvelle tyrannie et le germe de la folie. (Dans la « rhétorique » de Filip, Ieronim aperçoit, lucide et inquiet, des idées qui hantent parfois son propre esprit). Qu'à cela ne tienne, Filip se crée un site électronique lorsqu'il croit son projet bien mis au point et, à l'aide d'un journaliste, il entame sa « campagne électorale ». Avec meetings, foules, slogans, médias. Au cours d'un de ses grands rassemblements pendant lequel Filip refuse de lire le papier programme du « comité organisateur » dirigé par l'ami journaliste (manipulateur ?), il se produit un mouvement de foule et, dans le désordre indescriptible (peut-être sciemment provoqué), Filip est piétiné, défiguré et arrêté comme un vulgaire fauteur de troubles. Il perd connaissance et se réveille dans une cellule à côtés de trois prisonniers de droit commun. Méconnaissable, il fait les frais de ces « colocataires ». Dans la bagarre, il renverse le pot de nuit et le gardien l'oblige à tout laver et d'abord à se laver ; pour cela Filip est emmené dans la salle d'eau où, laissé seul, avec ces dernières forces, il se pend à l'aide de son pantalon. En rédigeant sa déclaration, le gardien écrit qu'il « s'est suicidé à cause qu'il supportait pas l'ordre »…

La morale est évidente ! Plus qu'un essai politique ou historique, ce roman nous fait comprendre les limites de la liberté, le préfacier de l'édition roumaine intitule d'ailleurs son avant-propos: *L'Effet Vadim ou comment naît une dictature...*

> L'*Ordre* est un roman écrit pour un (large) public de lecteurs et pas seulement pour des critiques littéraires, comme cela arrive souvent en Roumanie. L'allusion culturelle employée ailleurs pour épater n'apparaît ici qu'en tant qu'élément définitoire pour la psychologie du personnage. Les influences transparentes de l'univers du *Jeu des perles de verre* (la présence de la musique, l'opposition entre le monde extérieur et le monde parfait où règne l'ordre, le rôle de « magister ludi » que Filip veut se donner dans le jeu historique, la nouvelle biographie exemplaire qu'il se forge, les divagations sur l'alchimie avec un « maître » allemand) sont évidentes et ne font qu'accentuer le caractère ubuesque du personnage qui prend comme modèle un Prix Nobel de la littérature !
>
> L'ironie particulièrement fine entretient une certaine ambiguïté comme si l'auteur voulait nous dire qu'en chacun de nous, bénéficiaires des régimes démocratiques, dort un possible despote qui voudrait en finir avec les chiens errants, les prostitués des deux sexes, les enfants des rues qui se droguent, les immondices qui s'amoncellent sur la voie publique, les nouveaux riches, la corruption et qui croit que son désir d'ordre à tout prix correspond à celui de l'inconscient collectif!

L'histoire nationale représente la toile de fond d'un roman plus récent que Bogdan SUCEAVA, son auteur, place dans la période « de transition ». Individus illuminés, sectes, moeurs déplorables, police débordée par les

obligations et les suspicions, le roman épouse les déviations de pensées et d'actes avec sur un ton général de charge ironique qui fait aussi les délices du traducteur. Les allusions à un passé et une metalité par trop roumaine obligent d'ailleurs à des tours de force de traductibilité. *Venea din timpul diez/Il venait d'un temps di*èse titre surprenant mais qui résume le décalage des personnages par rapport à la réalité sociale et historique. Le lieu de la narration est un Bucarest chaotique où à côté des sectes et des gourous les uns plus persuasifs que les autres s'affrontent de “grands spécialistes” dans tout domaine, surgis de la nuit, qui se disputent le passage à la télé tout comme la confiance du public. De l'avis d'un membre de la police...

« -Nous n'avons plus d'hommes disponibles pour une nouvelle enquête. J'ai déjà dépêché neuf officiers pour la secte des Etiennistes, quatorze, plus le matou, pour surveiller la redoutable secte de Vespasian Moïsa, sept autres à Maglavit pour enquêter sur la prétendue réincarntion de Pétraché Lupu, six officiers d'élite sur les traces des satanistes. Comment voulez-vous que je forme une nouvelle équipe qui aille enquêter sur le fils de l'Archange Michel ? C'est vraiment impossible. Nous avons à peine assez de personnel pour surveiller tout ce déchaînement religieux, alors pour le tenir sous contrôle...Personne n'a prévu qu'il y aurait en Roumanie tant d'idées folles à la fois. C'est incroyable! Nous n'avons même pas le nombre suffisant d'hommes pour faire les rapports, comment voulez-vous que l'on passe à l'action, en plus? Il y aura toujours quelque chose qui échappera à notre contrôle.

- Mais ce genre d'activités représentent l'objectif de notre Direction, quand-même, dit le major un peu déçu.

- Oui, c'est vrai, répondit le colonel. Nous avons fini par travailler plus que la Direction des affaires irrédentistes. Fait croire qu'on a plus de sectes roumaines que de mouvements irrédentistes; on dirait un film de Spielberg sur les extraterrestres. J'avoue que j'en ai assez. On a à peine fini de résoudre une affaire du genre que surgissent d'autres problèmes. A croire qu'il y a plus de dingues roumains que de magyars nationalistes frustrés dans ce pays. Comment pourrai-je allouer judicieusement des effectifs nouveaux pour toute nouvelle folie?

***

Le major s'était mis au garde-à-vous, comme pétrifié, alors que le colonel semblait sur le point de s'écrouler sur le tapis. Il avait les cheveux en désordre, la cravate défaite, les yeux rouges. Il dit:

-Voilà : hier matin, devant l'Hôtel de Ville, s'est rassemblée la secte des diogènistes. Ils ne sont que quinze, exactement, mais ils prêchent autant que mille. Ils prêchent par l'exemple. Imaginez-vous 15 tonneaux juste devant la mairie centrale de la capitale. Les honnêtes gens viennent pour afaire à la mairie et qu'est-ce qu'ils y trouvent? Quinze crasseux, habitant chacun dans un tonneau. Le rapport informe qu'ils font leur besoin dans le tonneau et qu'ensuite ils se déplacent avec le même tonneau comme si la saleté n'était pas à eux. Le rapport consigne encore qu'un d'eux a traversé la rue, il y a quelques jours, avec le tonneau autour de son corps. Vous voyez ça, au milieu de la folle circulation de ce boulevard, hop! Un tonneau qui passe entre les voitures, avec un barbu dedans qui veut absolument aller sur le trottoir d'en face. Il est encore dit dans ce rapport qu'un des types qui habite dans les tonneaux s'est mis à se masturber lorsqu'une dame respectable est passée par là pour entrer dans la mairie. Hé, oui, voilà un autre groupuscule religieux dont nous ne savions rien du tout!

-Nous n'avons rien à nous reprocher, nous avons fait tout ce qui était humainement possible. Nous ne pouvons pas guérir vingt-trois milions de fous.

-Absolument! Comme je le disais, l'histoire de l'humanité a connu toutes sortes d'exagérations. Ces excès ne sont pas nouveaux. Ils ont été étudiés par des

spécialistes, des médecins, au long des siècles passés. Mais ce qui est spécifique à ce moment et à cet endroit c'est que tout arrive et se passe simultanément et qu'à notre grand malheur nous sommes obligés de les comptabiliser et d'anticiper sur l'instant où les bandes sortent dans la rue. Mais, non, mon vieux, même le diable ne pourrait les comptabiliser. » (BS- *Il venait du temps dièse*).

Humour et ironie bien dosée font de ce roman emblématique d'une époque (ces deux dernières décennies) une oeuvre digne de retenir l'attention des éditeurs francophones. Avec des difficultés évidentes pour le traducteur obligé de transmettre le contexte, puisque le romancier se sert des personnages de l'histoire nationale et de sa culture natale. Ainsi, un des gourous se prend, ni plus ni moins, pour Etienne le Grand (chef d'état roumain du 16-e siècle, bon stratège et "bon roi", figure vénérée par les Roumains pour avoir, entre autres, résisté à l'envahisseur turc et avoir dirigé le pays en despote illuminé, un mélange de Vercingétorix et de Bonaparte à la fois, quant à la vénération que lui vouent les Roumains).

Les tribulations des personnages évoluant dans la Roumanie post-communiste sont exploitées également par un très jeune écrivain, Augustin Cupsa, qui réussit l'exploit d'un récit multiforme, très élaboré, où poésie et jeux de mots, allusions et ironie acide rendent la tâche du traducteur des plus périlleuses. La dificulté est double, il faut non pas rendre une langue, mais une oeuvre, pas seulement une histoire en filigrane, mais un projet esthétique auquel l'auteur des *Perforatorii* /*Perforations* semble très attaché, au rique de mettre le lecteur à contribution.

« Lorsque le professeur était mort (étouffé par ses propres vomissements après une terrible cuite) mon père avait renoncé à travailler et s'était mis à perforer. Il avait commencé par faire des fontaines. Puis des fenêtres, des judas, des hublots, des caves. Lorsqu'il se saoulait, il perforait n'importe quoi. Notre maison avait pris l'aspect d'un immense gruyère. Les poutres, les murs, les plafonds, les vêtements, les tables, les chaises, tout était percé. Il avait étendu son activité aux maisons voisines puis à tout le village. Il s'en était pris aux personnes. Il avait commencé par nous, par ceux qui lui étaient le plus chers, la famille, les voisins, les amis. Nous avions tous un, deux ou plusieurs trous. Dans les jambes, dans le nez, dans les oreilles, dans le foie, dans le pénis, dans les ovaires, dans la vessie. Il avait fini par percer tout le monde. Nous avions l'allure d'une véritable tribu et le village avait changé de nom, (Troués) au lieu de (Criés). Quiconque traversait le village était obligatoirement troué par mon père.

On avait parlé de nous au journal télévisé, à l'émission surprise sur prise. La réalisatrice était jeune et attirante. Elle avait vingt-six ans.

Moi il m'avait fait un seul trou, dans le ventre. Parce que j'étais maigre et maladif. Je m'effondrais facilement.

Cela ne m'avait pas beaucoup affecté (pas plus que les autres d'ailleurs). Je m'amusais, j'allais à la pêche. Je n'avais que deux vrais amis mais cela me suffisait.

***

Dehors les contre-révolutionnaires mettent en pièces les révolutionnaires et vice versa. Le colonel le sait et il ne perd pas son temps. Maintenant nous imprimons quelque chose sur le président, il a quatre-vingts ans et nous pouvons nous attendre à tout. Les urologues semblent inquiets. Ni les analystes, ni les experts en mass media ne lui donnent longtemps à vivre. Le consensus est général, nous arrangeons

> déjà les livres et les manuels. Nous avons toutes prêtes des variantes du genre: *L'homme ou le président ?, Révolution ou coup d'état ? Les deux facettes du pouvoir*. Nous travaillons aussi à une variante de scandale sexuel et de journal intime.
>
> Le colonel passe des coups de fil à gauche et à droite, de son bureau sortent des flots de fumée de cigare. Nous devons sans cesse ajuster le dernier chapitre.
>
> Le rythme du recyclage est très élevé, nous devons être les premiers sur le marché, au moment où l'émotion est la plus forte et où les gens sont disposés à sortir un sou de plus de leur poche. D'ici un mois ou deux qui pensera encore à lui ? Les albums de saison commencent à sortir, les groupes de chanteurs se mettent à préparer leurs tournées sur le littoral, on doit produire au plus vite. L'analyse de marketing nous dit quelque chose dans ce sens-là." (Augustin Cupsa, *Perforatorii*)

Même pour le lecteur roumain, le texte d'Augustin Cupsa demande un effort de "collaboration", d'acceptation tacite de la convention littéraire. C'est l'exemple typique de texte à prendre au second degré dont la lecture n'est pas moins valorisante. Dans ce cas précis l'attention traduisante doit se déplacer sur l'écriture, sur la forme plus peut-être que sur le fond. L'intime va primer sur la toile sociale qui alimente pourtant le schéma narratif indispensable au déroulement du récit. Le jeu avec la logique discursive, rapellant (d'assez loin, il est vrai) celui que pratique un Jean Echenoz -l'auteur des éditions du Minuit- se heurte, dans sa transcription en français à la résistance de cette langue (langue cible ici).

Le roman, qui à notre avis, essaie de jeter, par-dessus la faille béante de l'obsédant demi-siècle, des ponts ou passerelles visant à retrouver la dynamique romanesque des glorieux débuts du vingtième siècle, tout en faisant preuve d'une grande originalité reste à notre avis le roman d'un écrivain, par ailleurs fort peu médiatique, *Qui s'endormira le dernier* de Bogdan Popescu. Evoluant sur deux plans narratifs, l'un réaliste, l'autre magico-fantastique, Bogdan Popescu réalise ici un univers qui rappelle celui d'un Gabriel Garcia Marquez et qui- de par le côté poético-réaliste, le plaisir de la description et la richesse du vocabulaire, le dosage savant et naturel à la fois- pourrait être rapproché du romanesque spécifique à Gracq. Auquel il s'apparente par son refus de l'exhibitionnisme médiatique aussi!

Les faits narrés ont lieu dans le Village-aux-Saints, situé non loin des rives du Danube. Pour une fois, le narrateur n'a pas reours au "je", il est impartial, il enregistre et communique de manière apparemment neutre. L'extraordinaire réside dans les événements eux-mêmes et non pas dans les contorsions du style. Historiquement, tout renvoie à une époque très récente: celle des Roumains libérés du communisme auquel il est fait allusion et référence, selon l'évolution de tel ou tel personnage. L'univers du village est vu dans ses moindres détails et jusqu'au plus profond de ses malheurs et de ses bonheurs, rares mais immenses, comme seule l'enfance peut les ressentir. Les épisodes des enfants qui pêchent dans les mares du Danube et sont surpris par les garde-frontières (de peur, un des enfants saute à l'eau et se noie) ou de ces autres enfants qui se baignent à califourchon sur les cochons que l'on fait entrer dans l'eau pour les laver, ont quelque chose de la "Guerre des boutons" et du "Chemin des écoliers" de Marcel Aymé.

Le Village-aux-Saints est un univers unique, à part, coupé du monde et en même temps un prolongement de celui-ci: il s'y trouve une école avec des profs plus ou moins sympathiques, avec un directeur honnête dont le fils, lourdaud et peureux accepte les ricanements des cancres transformés, en dehors de l'école, en véritables héros et merveilleux camarades de jeux. Ce sont les "décrétés", ces enfants nés obligatoirement sous le régime de Ceausescu qui interdisait l'avortement ou tout autre moyen contraceptif.

On soupçonne d'ailleurs sous les traits entièrement négatifs de l'enfant devenu étudiant et surnommé "Le Redoublant" par un des enseignants du village lui-même prof (mais sans diplômes), le narrateur. C'est lui qui écrit 5 ou 6 longues lettres pendant ses vacances d'été à un ami et camarade de Fac. Il se remémore les jours de son enfance, de son stage militaire, il évoque ses voisins, les villageois d'hier et d'aujourd'hui. Ces lettres viennent rompre l'éventuelle monotonie de la narration à la 3-e personne, à côté des inteventions sous forme de leçons d'histoire et de morale que le prof sans diplôme donne à des élèves censés l'écouter, en réalité inventés par l'orateur en manque de public, (comme on ne le comprendra que vers la fin du roman!) poète aussi à ses heures libres. Par l'intermédiaire de ce personnage autodidacte, le lecteur comprend mieux l'histoire du village et de ses habitants, de leurs envies, de leur caractère; en effet, les hommes de la plaine du Danube semblent aussi vifs dans les actes que dans les discours; la parole, dans ces parages, peut déclencher des tragédies et des guerres, des haines aveugles, des suicides et des crimes. Pourtant, malgrè cela, le ton général de cette narration est celui d'une formidable capacité à comprendre et à accepter l'humanité sous ses formes les plus surprenantes.

L'irruption du fantastique (on devrait dire du merveilleux si on tient compte de la distinction qu'en font les spécialistes) n'est pas abrupte et ne brusque pas le lecteur. Sur la route principale du Village-aux-Saints passe par exemple, au début du roman, une charrette dont les nombreux occupants font beaucoup de bruit. Ce sont tout simplement des diables, dont un dégringole dans le fossé et se fait mal. Il sera accueilli par un vieux du village; soigné et câliné, le diable ne quittera plus son bienfaiteur et le suivra partout: "Derrière le père Mitou, s'appuyant de ses pattes antérieures velues sur les épaules de l'homme, avançait au grand bruit de ses sabots le diable noir", tel un chevreau. A lire attentivement on se demande s'il existe réellement ou s'il est seulement imaginé par le père Mitou en question. Le narrateur nous laisse libres de nous dire que, par respect pour le vieil homme dépouillé de tous ses biens, qui n'a plus rien dans sa vie que la faculté de fantasmer, les autres habitants lui concèdent généreusement cet acquis! *Qui s'endormira le premier* - roman foisonnant des moeurs qui reflètent l'évolution d'une societé humaine du début du XXI-e siècle- est d'une lecture enrichissante et agréable qui, s'éloignant des habituelles narrations nombrilistes nous fait plonger dans un univers inconnu et sympahtique à la fois, où l'Autre est tout aussi important que Soi, sinon plus. Il se détache nettement sur la toile monocolore de la prose roumaine actuelle.

Ce sont des romans que les éditeurs français devraient prendre en compte s'ils n'étaient pas (mode oblige!) trop tournés actuellement vers la production littéraire scandinave et américaine. Ils ne sont pas les seuls; mais nous devons respecter les cadres de cette conférence même s'ils nous limitent. Notre choix est -on ne saurait le nier- subjectif; il est tempéré (soutenu?) par les réflexions de quelques spécialistes incontestés de la théorie littéraire actuelle.

Car comment définir une oeuvre littéraire véritable, *cet héritage fragile, ces paroles qui aident à mieux vivre». (T T, 90)* , comment définir le véritable écrivain sinon comme celui qui est capable de, *« Penser en se mettant à la place de tout autre être humain »* selon Emmanuel Kant, *(Oeuvres philosophiques, t.II, Gallimard, 1985, chapitre40, p 1073)* réflexion que T. Todorov approfondit dans une définition qui peut nous servir de conclusion: *"en figurant un objet, un événement, un caractère, l'écrivain n'assène pas une thèse, mais incite le lecteur à la formuler: il propose plutôt qu'il n'impose, il laisse donc son lecteur libre et en même tmps l'incite à devenir plus actif. Par un usage évocateur des mots, par un recours aux histoires, aux cas particuliers, l'oeuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle met en brenle notre appareil d'interprétation symbolique, réveille nos capacités d'associations et provoque un mouvement dont les ondes de choque se poursuivent longtemps après le contact initial.» (TT, 74).*

BIBLIOGRAPHIE

Cupsa, Augustin, *Perforatorii, (A l'Est comme à l'Ouest)*, Cartea Românească, Bucureşti, 2008

Ecovoiu, Alexandru, *Ordinea (L'Ordre)*, Polirom, Iasi, 2005

Popescu, Bogdan, *Cine adoarme ultimul (Qui s'endormira le dernier*), Polirom, Iasi, 2007

Stefanescu, Alex, *Histoire de la Littérature Roumaine, 1941-2000*, Ed. Masina de scris, Bucuresti, 2005.

Suceava, Bogdan, *Venea din timpul diez*, Polirom, Iasi, 2007

Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Flammarion, coll. Café voltaire, 2007

« LE CLUB DUMAS » – UNE LECTURE INTERTEXTUELLE

Adriana ANDRECA
Lycée Elena Cuza – Craiova

Résumé : *Toute intention de comparer deux ou plusieurs textes pour révéler une possible relation entre ceux-ci doit se baser sur des fondements scientifiques. On peut se demander "Qu'est-ce que c'est l'intertextualité?", "D'où provient le terme?", "À quoi sert ce concept?". C'est à toutes ces questions que l'on essayera de répondre tout en analysant deux romans appartenant à deux auteurs différents, de deux pays différents et de deux siècles différents: „Les trois mousquetaires" (Alexandre Dumas) et „El club Dumas" (Arturo Pérez Reverte).*

Nous allons nous engager dans cette démarche pas avant de préciser les concepts fondamentaux de l'intertextualité et ensuite quelques repères sur Arturo Pérez Reverte, l'auteur espagnol le plus traduit. On va parler sur les premières théories de l'intertextualité partant des formalistes russes et de Julia Kristeva, sur Bakhtine et le dialogisme pour arriver à Gérard Genette et à son délimitation en ce qui concerne le domaine de l'intertextualité et « au plaisir du texte » de Roland Barthes. En ce qui concerne les romans comparés on va insister sur les marques de l'intertextualité. On va dévoiler l'intertextualité sous ses formes directes ou emblématiques (la citation, les indices sémantiques) ou sous se formes moins directes (les allusions que chaque lecteur doit interpréter, selon sa sensibilité ou son niveau de connaissances).

Mots-clés : dialogisme, citation, l'intertextualité

Toute intention pour comparer deux ou plusieurs textes pour révéler une possible relation entre ceux-ci doit se baser sur des fondements scientifiques.

On peut se demander "Qu'est-ce que c'est l'intertextualité?", "D'où provient le terme?", "À quoi sert ce concepte?". À toutes ces questions et à d'autres on va essayer de répondre.

Élément constitutif de la littérature, cette notion a été proposée par Julia Kristeva dans les années '60, étant préparée par les théories poétiques des formalistes Russes. Quoique paraisse moderne, ce terme est très ancien puisqu'aucun texte ne peut s'écrire d'une manière indépendante et sans tenir compte de ce que l'on a écrit auparavant.

Dans une acception très large, l'intertextualité est le mouvement par lequel un texte reécrit un autre texte. L'intertextualité peut aussi s'interpréter comme une immitation et une transformation de la tradition par les auteurs et les œuvres qui la reprennent.

La lecture de l'intertexte ne se limite pas au processus de signaler les marques laissées par celui-ci: il s'agit aussi, pour le lecteur, de jouer le rôle que le texte lui indique. Le lecteur peut être le complice du narrateur ou de l'auteur.

En ce qui concerne les indices de l'intertextualité on peut rappeler les formes explicites de l'intertextualité (signes typographiques comme les italiques et les guillemets) ou bien les les indices sémantiques (nom de l'auteur du texte convoqué ou son titre, le nom d'un personnage qui renvoie d'une manière très claire à une certaine oeuvre). Lorsque l'intertextualité est implicite, ses indices sont moins sûrs et plus variés. En plusieurs cas on doit se référer à un sentiment d'hétérogénéité: le lecteur se rend compte de ce qu'il est envoyé à un autre texte qui se trouve inscrit dans le premier et dont il a perçu l'existence.

Pour Michael Riffaterre la marque de l'intertextualité ne se manifeste pas seulement à travers d'une *agrammaticalité*. Cette *agrammaticalité* peut se situer dans le plan lexical, de la syntaxe ou de la sémantique; elle (*l'agrammaticalité*) s'entend comme une déformation d'une norme ou comme une incompatibilité par rapport au texte. Ainsi la parodie, l'immitation et l'allusion transforment-elles le lecteur dans le camarade necéssaire d'un jeu avec les textes.

Pour Bakhtine tout énoncé est, d'une part, enraciné à un contexte social qui l'influence profondément et, d'autre part, orienté vers un horizon social. Bakhtine affirme que la nouvelle est essentiellement dialogique, pendant que la poésie est monologique.

Selon Gérard Genette il y a cinq types de transtextualité: l'architextualité, la paratextualité, la metatextualité, l'intertextualité, l'hipertextualité.

On ne peut, quand même, passer à l'analyse sans citer aussi à Roland Barthes qui, en commentant le concept d'intertextualité a fait référence à Stendhal y à Proust. C'est pour cela qu'il évoque dans *Le plaisir du texte* les ramifications qu'une mémoire alertée à cause d'une parole, d'une impression, d'un thème vont surgir à partir d'un texte donné. Barthes reconnaît que l'œuvre de Proust est pour lui un texte de référence, une sorte de prisme à travers de laquelle, d'une manière indépendante de toute chronologie, il lit tous les autres textes comme si l'œuvre de celui-ci serait toujours présente dans sa mémoire.

En conclusion nous pouvons affirmer que l'histoire de l'intertextualité est étroitement liée à la théorie du texte qui s'est constitué progressivement au fil du XX^{ème} siècle. La notion d'intertexte n'a pu s'imposer qu'après l'admission de l'autonomie du texte. Pourquoi est importante l'étude du texte? Parce qu'elle met en relief non seulement la singularité d'une œuvre dans son époque sinon aussi l'évolution diachronique d'un sujet ou d'une tradition.

Pour que notre démarche soit claire on doit établir le point de départ: c'est-à-dire le roman de Reverte. Le thème de ce roman tourne autour du mystère (thème favori de l'auteur) d'un livre étrange, brûlé en 1667 avec le nom de celui qui l'avait imprimé. La recherche entraîne – Corso et, une fois avec lui, le lecteur – dans une périlleuse aventure qui l'emporte des archives du Saint Office aux livres condamnés, de poussiéreuses librairies antiques aux plus sélectes bibliothèques des collectionneurs internationaux.

Construit avec un excellent talent narratif, *El Club Dumas* met peu à peu les bases d'une histoire excellente, minutieuse et complexe où se rencontrent les ingrédients du roman classique, les contes policiers, les jeux de deviner et les techniques de feuilleton d'aventures.

Les livres sur lesquels porte l'action sont: ***De Umbrarum Regni Novem Portis*** (*Les neuf portes du règne des ombres*) et ***El vino de Anjou*** (manuscrit qui appartient au roman *Les trois Mousquetaires*)

Les personnages principaux sont: Lucas Corso – mercenaire de la bibliophilie et protagoniste de l'aventure, Flavio la Ponte – ami de Corso et commerçant de livres, Boris Balkan – critique et expert bibliophile, Enrique Taillefer – éditeur, Irene Adler – compagne de Lucas à Sintra et Paris, Varo Baroja – libraire et collectionneur, Liana Taillefer – veuve d'Enrique et Milady dans la nouvelle, Víctor Fargas – bibliophile ruiné de la ville Sintra, qui habite dans "Quinta da Soledade", Laszlo Nicolavic – Rochefort dans la trame narrative, Gübern – le concierge du hôtel, Aristide Torchia – éditeur, graveur de Venise.

Comme l'on a déjà vu il y a plusieurs pistes de recherche en partant dès le titre, les noms des personnages, les situations qui se ressemblent.

On doit premièrement souligner que dans le cas l'intertextualité apparaît sous sa forme emblématique – la citation – qui attire l'attention sur le fait qu'un texte s'insère, se glisse dans un autre texte. Nous devons mentionner que le texte qui multiplie les citations est généralement comparé avec une mosaïque, ou avec un *patchwork* et même avec un tableau dans lequel le peintre introduit des coupures de journaux et fragments de papier peint. Cette intertextualité explicite peut être découverte à travers des indices sémantiques, cela veut dire: le nom de l'auteur du texte convoqué, son titre et même les noms des personnages qui renvoient directement à une certaine œuvre. Dans ce cas aussi nous avons tous les indices sémantiques mentionnés plus avant: le titre *El club Dumas* renvoie plusieurs fois, d'une manière explicite, au nom de l'auteur du roman *Les trois Mousquetaires* mais aussi à d'autres nouvelles de Dumas et même à certains personnages du roman qui donne le titre au roman de Reverte. En effet, c'est cette intertextualité entre *Les trois Mousquetaires* et les événements qui se passent dans la vie des personnages de Reverte (intertextualité découverte par Irene Adler y Corso) celle qui permet de résoudre la mystérieuse trame et qui explique le titre.

La première mention ou référence à l'auteur du roman *Les Trois Mousquetaires* apparaît dès le titre du livre de Reverte: *El club Dumas*. Le lecteur est averti, dès le commencement, qu'il y a une relation entre le roman *El club Dumas* et le roman *Les Trois Mousquetaires* ou avec son auteur au moins. De quelle nature pourrait être cette relation? Le lecteur ne s'en rend compte qu'à la fin, dans le chapitre «Corso et Richelieu » (qui, à son tour, indique d'une manière explicite cette relation). Corso découvre dans ce chapitre que Boris Balkan, le narrateur, avait fondé un club select, dont les membres appartenaient à la haute société et étaient passionnés des livres de Dumas: "- Ne dis pas de bêtises. J'ai décidé quelque chose de mieux: donner forme à un rêve – dit Boris Balkan.

J'ai compris que nous étions vraiment à la fin d'un mystère.

- Permets-moi de te présenter – dis-je en ouvrant la porte – les membres du club Dumas. " (PEREZ – REVERTE, Arturo, 2002 : 501)

Mais nous ne pouvons pas continuer sans nous demander: y a-t-il aussi une autre raison – excepté la passion pour les livres – pour laquelle ce club existe? Bien sûr. Et le lecteur apprend stupéfait du narrateur – Boris Balkan – que celui-ci, à travers du fondement de ce club, avait voulu protéger la réputation de Dumas d'un scandale. Après beaucoup d'années d'étude des manuscrits originaux de Dumas, Boris Balkan se rend compte que celui qui avait crée ces contes avait été, en effet, Augusto Maquet et que seulement après ça Dumas était venu avec son génie et les avait transformées dans de vraies chefs-d'œuvre.

Etant donné que nous nous trouvons dans ce point – cela veut dire d'une intervention inverse, depuis la fin vers le commencement – nous devons mentionner que dans ce chapitre aussi il y a une citation du roman *Les Trois Mousquetaires*. Corso et Boris Balkan parlent sur les phrases initiales ; celles qui ouvrent les livres: " Il y a des phrases initiales qui parfois marquent toute une vie, ne croyez-vous? " (PEREZ – REVERTE, Arturo, 2002 : 492)

Dans ce contexte Corso cite le commencement du roman *Les Trois Mousquetaires*: "Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung où naquit l'auteur du « Roman de la Rose », semblait être dans une révolution aussi entière…" (PEREZ-REVERTE, Arturo, 2002 : 492).

Ce sont aussi ces lignes qui attirent l'attention d'Irene Adler et après ça l'attention de Corso en ce qui concerne le lieu où ils pouvaient rencontrer Liana Taillefer:

"Je ne voulais pas dire cela. Dites-nous quelle est la de date de demain.

-Le premier avril. Lundi […]

-Tu oublies tes lectures – dit-elle à Corso, en le lui offrant – Le Premier Chapitre, première ligne.

Corso, qui ne s'y attendait pas, prit le livre et jeta un coup d'œil. "Les trois présents de M. D'Artagnan père" s'appelait le chapitre. Et lorsqu'il lit la première ligne il sut où ils devaient chercher Milady" (PEREZ-Arturo Reverte, 2002 : 452-453)

L'intertextualité avec *Les Trois Mousquetaires* est celle qui dirige donc une bonne partie de ce livre, étant donné le fait que le narrateur – Boris Balkan – est passionné par les romans de Dumas et essaie de réunir dans un endroit tous ceux qui partagent sa passion.

Une autre marque de la présence du roman de Dumas dans le roman de Reverte est le fait que chaque membre de cette société a un chapitre du roman en cause et d'ici vient le fait que les personnages de Reverte ont deux noms: leurs noms réels et le nom d'un personnage du roman mentionné plus avant. Liana Taillefer, par exemple, a le chapitre XXXVII qui s'appelle «Le secret de Milady» et c'est pour cela que nous la rencontrons aussi dans *El club Dumas* aussi sous le nom de Milady. La passion de Liana Taillefer pour *Les Trois Mousquetaires* est exagerée. Nous apprenons de Boris Balkan qu'à seize ans elle s'était fait faire un tatuage sur les hanches représentant une fleur de lys et pas sur l'épaule comme l'avait la vraie Milady. Liana Taillefer agit conformément à un schéma – celui du roman *Les Trois Mousquetaires* – empruntant la personnalité de son idole et pour cela elle devient extrêmement prévisible et, dans une certaine mesure, un peu exagérée. Cette caractérisation appartient à Boris Balkan: "Je dois admettre qu'elle a exagéré un peu. C'est dommage qu'elle l'ait pris tellement au sérieux." (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002:514)

Nous pouvons donc affirmer que Liana Taillefer est une copie du personnage Milady de Winter du roman *Les Trois Mousquetaires*. La ressemblance de Liana Taillefer avec Milady est autant physique que psychique. Dans le chapitre XXX Dumas décrit Milady comme étant une femme blonde, aux yeux bleus et des cils et sourcils noirs et avec la fleur de lys sur l'épaule. Liana Taillefer est aussi blonde, aux yeux bleus et, elle aussi, a une fleur de lys mais sur les hanches.

De plus, Liana Taillefer est poussée et agit conformément avec les désirs de Boris Balkan. Celui-ci veut récupérer le manuscrit « Le vin d'Anjou » et Liana Taillefer lui promet qu'il va l'avoir. Boris Balkan est le personnage de l'ombre, le cardinale Richelieu, chose qu'il reconnaît d'une manière ou d'autre: "C'est pour cela que j'ai délégué à Liana de récupérer le chapitre; s'approchait la date de la réunion annuelle et il était nécessaire de désigner un nouveau membre au lieu d'Enrique […]" (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 514).

Il y a beaucoup plus de points en commun entre les deux personnalités féminines. Par exemple, dans le chapitre "Sur des apocryphes et infiltrés" du roman *El club Dumas* Liana Taillefer vient chez Corso avec l'intention de récupérer le manuscrit à l'échange d'une relation intime avec celui-ci. L'action se consomme, mais Liane Taillefer réalise qu'elle avait été trompée et qu'elle ne pourrait pas récupérer son manuscrit. Ce qui suit est comme une scène prise du roman *Les Trois Mousquetaires* lorsque Milady découvre que d'Artagnan avait passé pour le duc de Buckingham, avait tiré profit de l'obscurité et avait eu une relation avec elle. Dans ce cas, la mémoire

involontaire de Corso, et pas celle du lecteur suscitée par les similarités entre les deux situations, apporte sur le premier plan le fragment très semblable du roman *Les Trois Mousquetaires*. En plus de ces deux situations presque identiques, Corso voit la photo de la lutte entre les deux qui apparaît dans *El club Dumas* et aussi dans *Les Trois Mousquetaires.* Evidemment les fragments auxquels on a fait allusion ici ressemblent beaucoup: premièrement il y a dans les deux cas le motif de la dupe à travers de laquelle les deux hommes arrivent à une relation intime avec les deux protagonistes féminines. Puis il y a la colère des deux figures féminines, colère violente qui finit avec des menaces avec la mort, intentions que les deux personnages essaient de mettre en pratique plus tard dans les romans.

Nous pouvons observer que l'intertextualité avec le roman *Les Trois Mousquetaires* est une intertextualité directe, même relevée et expliquée par l'auteur. Il ne s'agit d'aucun effort de la part du lecteur de surprendre les fragments connus et d'établir des corrélations avec d'autres pris des textes connus pour découvrir la structure de la nouvelle. Au contraire, l'auteur fait des références directes, explique exactement d'où sont tirés les fragments ressemblants (chapitre, page). L'auteur, à travers de son personnage Corso est, dans ce cas, une sorte de mémoire du lecteur, pas comme dans le cas de l'intertextualité du roman de Reverte avec *Le nom de la Rose*, où le lecteur doit surprendre seul l'intertextualité, là où elle existe. De cette manière Corso explique à chaque pas les sensations qu'il a lorsqu'il voit un personnage ou une situation. Parfois, sa mémoire n'est pas très exacte, les associations se mêlent, donnant ainsi une image fausse. C'est le cas de l'association du personnage Laszlo Nicolavic à Rochefort: "Une cicatrice légère sur la tempe. La confirmation, il l'avait là, mais Corso rappelait cette cicatrice plus grande et pas sur la tempe sinon sur la joue, comme celle du coffreur habillé de noir. Il se mit à l'analyser jusqu'à ce qu'en final il éclata de rire. Maintenant la scène était complète et en couleurs: Lana Turner dans **Les Trois Mousquetaires** au delà de la fenêtre de son chariot, à côté de Rochefort assez sinistre: non de teint pale comme il l'était dans le texte de Dumas, sinon brun, avec une grande cicatrice – cette fois-ci, oui, en lui traversant de bas en haut la joue droite. Le souvenir, quand même, était plutôt cinématographique que littéraire et cela réveilla dans Corso une exaspération entre divertie et irritée. Maudit Hollywood." (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 144).

Dans le chapitre "Se complique la trame" du roman *El club Dumas* apparaît de nouveau l'intertextualité. Apparaît, à côté de Milady, Rochefort. Les deux, après s'être échappés de Corso et de La Ponte, laissent un billet qui est identique avec celui que le cardinal de Richelieu donne à Milady pour qu'à cette-ci ne passât rien si elle assassinait le duc de Buckingham. Ce billet est cité tel quel mais en espagnol: "Es por orden mía y para bien del estado por lo que el portador de la presente hizo lo que hizo. 3 diciembre 1627. Richelieu". (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 427).

Dans le roman *Les Trois Mousquetaires* ce fragment apparaît dans le deuxième volume, dans le chapitre XXXVI: "C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait. 2 décembre 1627. Richelieu". (DUMAS, Alexandre, 1994 : 91).

Corso réalise qu'il ne s'agit pas d'une simple coïncidence, au contraire, cela faisait partie d'un plan, donc c'était un plan très bien mis au point. Pourtant, Corso ne sait pas encore qui était au delà de ce complote et quel était son objet. Tout comme Guglielmo du roman *Le nom de la Rose*, Corso va plus loin avec cette intertextualité et considère les morts des trois personnes liées à Milady lorsqu'elles ne l'étaient pas du tout. Il n'y a aucune liaison entre le manuscrit « Les neuf portes » et « Le vin d'Anjou » - chose que Boris Balkan explique au final.

Il y a plusieurs citations, beaucoup de fragments du roman premièrement mentionné qui sont inclus dans le roman de Reverte. Presque chaque situation avec laquelle se confrontent les personnages est associée à une autre appartenant à la nouvelle de Dumas. Les personnages sont même associés aux personnages de cette nouvelle. De cette manière, La Ponte est associé au garde de Milady – Felton – qui, tombé dans le piège de celui-ci, la croit innocente, l'aide à s'échapper et tue le duc de Buckingham. La Ponte, à son tour, est séduit par Milady et ne se rend pas compte du fait que cette-ci avait en effet joué un rôle pour s'emparer du chapitre « Le vin d'Anjou ». C'est Corso celui qui lui attire l'attention: "Là, elle séduit à son geôlier Felton, un idiote comme toi en version fanatique et le convainc de l'aider à s'échapper et à tuer Buckingham." (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 430).

Suivant cette grille de lecture nous pouvons affirmer que tout comme Liana Taillefer est Milady, Laszlo Nicolavic est Rochefort, La Ponte – Felton, Corso peut être d'Artagnan. Nous ne devons pas oublier que dans le chapitre du roman *Les Trois Mousquetaires* – « La main du mort » - Corso est sur le point d'être écrasé par "l'homme avec la cicatrice" - Rochefort – tout comme dans le premier chapitre du roman *Les Trois Mousquetaires* d'Artagnan a une altercation avec Rochefort. De plus, ce chapitre s'ouvre avec une citation du roman en cause: "Milady souriait et d'Artagnan sentait qu'il allait se condamner pour ce souris" (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 51). Plus tard, dans le chapitre « Sur apocryphes et infiltrés » Corso a une relation intime avec Liana Taillefer à travers d'une dupe (Liana Taillefer croit qu'à l'échange de cette relation elle aura le manuscrit « Le vin d'Anjou ») tout comme d'Artagnan en avait eu une avec Milady (d'Artagnan avait prétendu être le duc de Buckingham). Même la scène qui suit à la découverte de la tromperie par Liana Taillefer ressemble beaucoup à celle qui passe dans notre roman de base. Liana Taillefer lutte avec Corso et même elle essaie de le tuer, elle ne réussit pas et alors elle le menace avec la mort. Le personnage féminin de Dumas lutte, elle aussi avec d'Artagnan quand il découvre la tromperie et la situation évolue comme dans le cas du roman de Dumas: il veut le tuer, ne réussit pas et le menace avec la mort.

Cependant, l'association entre Corso et d'Artagnan n'est pas directe comme dans le cas des autres personnages, sinon très bien cachée. Elle peut être observée et surprise par le lecteur qui suit une grille de lecture, un schéma. Par exemple, les interviews de Corso avec Laszlo Nicolavic (le Rochefort d'Arturo Pérez Reverte) s'inscrivent dans la même typologie que celles de d'Artagnan avec le Rochefort de Dumas. La première fois que Corso voit Rochefort est dans le bar de Makarova. L'aspect de l'inconnu "haut et brun" (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 49) avec "des moustaches noires, denses et une cicatrice sur le visage" (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 49) provoque chez Corso "un souvenir familier, passager et confus" (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002:49) mais "sans se concrétiser" (Pérez – Reverte, Arturo, 2002 : 49) dont il découvre l'origine après une troisième rencontre. Cette prise de conscience s'opère dans le chapitre suivant, "L'homme avec la cicatrice" après que notre personnage Corso lise un fragment du roman "Les Trois Mousquetaires".

Les apparitions de Rochefort du roman *Les Trois Mousquetaires* sont dans une parfaite corrélation avec d'Artagnan et avec Milady, tout comme les apparitions de Rochefort du roman de Reverte sont en corrélation avec Corso et Liana Taillefer.

Il y a plus d'apparitions de Rochefort dans le roman de Reverte et toutes ces apparitions sont dans la compagnie de Corso et de Milady. Il serait peut-être intéressant de mentionner la fin de ce personnage. Rochefort meurt, étant poussé sur l'escalier par

Corso qu'il avait pris avec la force pour le rendre à Boris Balkan dans le château où chaque année avait lieu la réunion des membres du club Dumas.

Corso arrive chez Boris Balkan mais il apprend stupéfait que Rochefort était seulement un acteur qui s'appelait Laszlo Nicolavic. Milady s'était occupée de lui car elle avait aimé la ressemblance débordante avec le personnage – l'agent de Richelieu du roman *Les Trois Mousquetaires*. Elle l'avait même proposé comme membre du club et l'avait pris comme support et allié dans son aventure pour récupérer le manuscrit.

A la différence du personnage homologue du roman de base, nous pouvons affirmer que le Rochefort de Reverte est un personnage linéaire, qui n'évolue pas à travers le livre. Il se contente seulement de suivre un schéma, une moule qu'il respecte à chaque pas, sans s'en écarter, jouant de cette manière son rôle admirablement, mais sans y ajouter rien de sa personnalité. En échange, le Rochefort de Dumas évolue, il n'est pas un personnage statique, sinon plein de vie. Si le changement est peu visible dans *Les Trois Mousquetaires*, dans le roman qui suit, *Vingt années après* se raconte la mort de Rochefort tué par d'Artagnan (encore un parallèle entre les deux situations). D'Artagnan raconte ensuite à Porthos qu'il venait de tuer un ancien ami.

Nous pourrions dire beaucoup plus sur ce thème. Il aurait fallu peut-être développer plus la comparaison entre Corso et d'Artagnan, entre Liana Taillefer et Milady. Pourtant on va traiter en ce qui suit de remplir les espaces pas inexplorés encore: ceux de la structure externe de l'œuvre de Reverte: titres de chapitres, citations qui les ouvrent, informations biographiques et bibliographiques sur Dumas, photos qui appartiennent au roman *Les Trois Mousquetaires* et sont reproduits dans le roman que nous avons analysé.

Tout cela confère au roman de Reverte une structure très intéressante du point de vue stylistique, parce que le romancier se révèle un vrai maître de l'art de combiner toutes ces sources, tous ces éléments extérieurs, qui apparemment n'ont rien à voir au roman proprement dit. Cette combinaison et ce passage d'un thème à l'autre se réalisent si naturellement que nous n'avons jamais l'impression que le texte se rompt ou que sa cohérence souffre d'une manière ou d'autre. Au contraire, toute citation prise du roman *Les Trois Mousquetaires* qui ouvre un chapitre peut être révélatrice pour le chapitre ne cause, peut être la clé d'un mystère et en même temps une grille de lecture que l'auteur indique d'une manière très subtile parfois, ou directement autrefois. Par exemple, le chapitre « La main du mort » s'ouvre avec la citation suivante: "Milady souriait et d'Artagnan sentait qu'il se condamnerait pour ce sourire." (PEREZ – Reverte, Arturo, 2002 : 51).

En ce qui concerne les noms des chapitres, quelques-uns de ceux-ci s'appellent tout simplement comme ceux du roman *Les Trois Mousquetaires*, d'autres apportent dans le premier plan les noms de certains personnages du roman de Dumas. Par exemple, le premier chapitre du roman *El club Dumas* comme le XXXIII chapitre du roman de Dumas: « Le vin d'Anjou», pendant que le troisième chapitre du roman de Reverte s'appelle comme le XV de celui de Dumas: « Gens de robe et gens d'épée ». Les chapitres « L'homme avec la cicatrice », « Buckingham et Milady », « Les caves de Meung» et « Corso et Richelieu » portent des références directes aux personnages ou aux lieux du roman *Les trois Mousquetaires*.

La fin du roman de Reverte aussi – le dernier chapitre s'appelle « Un moyen propre du roman gothique » - se ressemble beaucoup à la fin du roman *Les Trois Mousquetaires*. Le roman de Reverte finit avec la mort violente, le terrible suicide pendant un rituel sataniste de Varo Borja. Le roman de Dumas finit avec la décapitation de Milady par le bourreau de Lille pour les crimes que cette-ci avait commis.

Nous devons aussi signaler quelques particularités de la structure externe du texte. Nous pouvons facilement observer que le texte de Reverte es presque comme un collage: interrompu par des fragments entiers pris du roman *Les Trois Mousquetaires*, par des informations biographiques sur Dumas, par des photos prises toujours du même roman ou de la vie particulière de son auteur. Pourtant, malgré cela, l'auteur du roman *El club Dumas* a su parfaitement insérer dans le texte ces fragments, ces morceaux extérieurs qui finirent par être assimilés et qui ne réussirent pas à rompre la cohérence du texte.

Les personnages, pour d'autre part, font, eux aussi des commentaires à l'égard du roman *Les Trois Mousquetaires*, commentaires qui parfois se constituent dans de vrais jugements de valeur, faits avec la maturité et l'expérience d'un vrai critique littéraire. Par exemple, dans les pages 131, 132 et 133 Arturo Pérez Reverte introduit des dates sur Dumas: date de naissance, romans écrits par l'auteur, profile physique et humain. Puis il offre des informations sur Augusto Maquet, le collaborateur de Dumas pour introduire ensuite une photo avec Dumas et l'une de ses dernières amantes.

À la page 147 on fait même une analyse de Rochefort, le personnage de Dumas: on parle de son importance dans l'économie du livre, de son évolution à travers du roman *Les Trois Mousquetaires* et à travers le roman *Vingt ans après* et de son rôle dans la relation avec d'Artagnan ou avec d'autres personnages.

Tout cela démontre l'érudition de l'auteur du roman *El club Dumas* pendant que l'abondance des informations biographiques, bibliographiques et critiques est digne d'un catalogue d'une librairie.

L'auteur ne s'est contenté seulement d'indiquer une intertextualité, une grille de lecture, sinon aussi d'offrir au lecteur des informations sur Dumas tout en lui complétant (à son lecteur) ses connaissances littéraires et l'aida à mieux comprendre le contexte dans lequel évoluent les personnages. De plus, il réussit à produire dans la pensée du lecteur fasciné quelques interférences qu'après ça dénonça, fait qui lui permit la séduction totale du lecteur jusqu'au final. Ce fut aussi le cas de l'interférence du manuscrit «Le vin d'Anjou» et du manuscrit «Les neuf portes» qui n'avaient aucune liaison l'un avec l'autre. L'interférence s'est produite sans aucun doute parce que le lecteur apprend que la dernière amante de Dumas était passionnée par les sciences occultes et, de plus, Corso avait l'impression que Laszlo Nicolavic suivait tous les deux manuscrits. Mais, en effet, celui-ci ne s'intéressait qu'au premier.

Tout ce que l'on a affirmé jusque maintenant, toute cette intertextualité ajoute une note d'originalité au roman de Reverte. Les interprétations erronées de Corso et du lecteur, causées justement par cette intertextualité, confèrent au roman *El club Dumas* une mystérieuse trame qui sans doute fascinera tout lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Livre de Poche, Coll. "Points", Seuil, 1982.
Chevrel, Yves, *La littérature comparée*, PUF, "Que sais-je? ", Paris, 1989.
Ciorănescu, Alexandru, *Principii de literatură comparată*, trad. Tudora Şandru Mehedinţi, Ed. Cartea Românească, Colecţia Syracuza, 1997.
Dumas, Alexandre, *Les Trois Mosquetaires*, Prietenii Cărţii, Vol. I, II, Collection "Voyages extraordinnaires", Ed. pour la Jeunesse, Bucureşti, 1994.
Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, coll. "Poétique", Seuil, 1982.
Grigorescu, Dan, *Introducere în Literatura Comparată*, Ed. Semne, Bucureşti, 1997.
Pérez-Reverte, Arturo, *El club Dumas*, Ed. Punto de Lectura, Madrid, 2002.

HORUS, LA FIGURE DU SAUVEUR

Cristina – Loredana BLOJU
Université de Piteşti

Résumé : *Horus, donne le titre du troisième poème du recueil* Les Chimères. *Ce dieu emprunté par Nerval à la mythologie égyptienne incarne la figure du sauveur, du Rédempteur qui venge et ressuscite son père. Par ce poème Nerval semble tracer la lumineuse certitude d'un inévitable retour des dieux et d'une reviviscence des anciennes croyances. Mais le sonnet semble également déployer la méditation sur le passage de l'ordre ancien à l'esprit nouveau*.
Mots-clés ***: sonnet, anciennes et nouvelles divinités***

Ainsi que les autres sonnets des *Chimères*, *Horus* est un sonnet régulier fondé sur une structure dramatique. Un événement cosmique annonce un nouveau cycle. Ce changement est prédit par la déesse Isis, porteuses des conceptions les plus variées dans la création littéraire nervalienne, Isis dont la parole est reliée ici au mythe impérial. Mais ni Isis, ni Napoléon, ni moins les autres figures mythiques qui surgissent dans ce poème n'apparaissent en tant qu'ordonnateur. Par contre, le couple Isis-Horus a le but de mettre fin au conflit permanent entre les anciennes et les nouvelles divinités.

« **Horus »** est le titre du troisième poème, nom emprunté à la mythologie égyptienne. Fils d'Isis et d'Osiris, le dieu Horus qui, selon la légende venge son père contre le frère de celui-ci Seth, incarne la figure du sauveur, du Rédempteur. C'est le dieu de l'azur et des espaces célestes ; le soleil et la lune sont ses yeux.

Le nom d'Horus n'est plus repris par la suite puisque c'est Isis, la mère d'Horus qui entre en scène. Le nom du dieu faucon de l'Egypte laisse subsister une ambiguïté entre Horus l'Ancien, dieu du ciel, frère d'Isis et d'Osiris et Horus le Jeune, fils d'Isis et d'Osiris, dieu vengeur étant en rivalité incessante avec Seth qui lui avait arraché un œil.

Horus incarne le pouvoir royal et l'accomplissement en l'être humain de l'œuvre cosmique. Il assure la légitimité d'un pouvoir politique allié à l'intemporel. Deux sources de la mythologie nervalienne, A. – J. Pernety, dans les *Fables égyptiennes et grecques*, et C. – F., Dupuis dans *La Religion universelle* présentent un Horus-Apollon. Les Grecs ont assimilé le dieu égyptien de la royauté à leur dieu de la lumière.

Le premier quatrain présente un récit où les protagonistes sont Isis et Kneph «son époux»p38, nommés en tête des vers initiaux. Nerval réalise un remplacement : la place de la figure positive d'Osiris, frère et mari d'Isis dans la légende traditionnelle, est prise par Kneph, dieu archaïque créateur, ici figure allégorique du Chaos et contre-image du père. Il est la première émanation de l'Être incompréhensible le principe fécondateur, créateur et bienfaiteur. On lui attribue la figure d'un homme au teint bleuâtre, tenant un sceptre à la main, la tête couverte d'un plumage magnifique; de sa bouche sort l'oeuf primitif, qui a donné naissance à tous les êtres. L'étymologie grecque de ce nom (*knephas* : *l'obscurité*) permet peut-être de rendre plus sensible le contraste entre l'ombre et la lumière : Kneph au nom ténébreux s'oppose ainsi à « *l'ardeur* » (NERVAL, 1997 : 38) qui brille dans les « *yeux verts* » (idem) d'Isis. D'autre part les consonnes de son nom contrastent avec les sonorités du nom de la déesse, croisement d'une voyelle claire « i » et d'une sifflante « s ».

Les vers 1 et 3 caractérisent doublement ce dieu : l'épithète «farouche» lui attribue la férocité des bêtes sauvages et le verbe «ébranlait l'univers» en fait une figure terrifiante qui met en péril l'équilibre du monde. Face à ce dieu menaçant, Isis est désignée non comme femme ou déesse, mais avant tout comme « *mère* ».

L'action de Kneph est décrite à l'imparfait, ce qui confère une durée indéterminée (renforcée par la gérondif « en tremblant ») à cet ébranlement du monde, commencé beaucoup en avant le début du poème. Les geste d'Isis évoqués par trois passé simples («*se leva, fit un geste, l'ardeur brilla*…») introduisent une rupture, soulignée également par l'adverbe antéposé « alors ». La déesse, jusque-là immobile aperçoit dans le tremblement du dieu le signe de son agonie. Par un mouvement de révolte - « *geste de haine* » - elle traduit son espoir de changement et prédit un nouveau cycle cosmique succédant au Chaos. Son lever équivaut à un geste fondateur qui bouleverse l'ordre ancien. La prédiction qui apparaît dans les deux strophes suivantes, est mise en scène et dramatisée par les gestes rituels « *se leva, fit un geste*…. ».

Le second quatrain fait passer du récit au discours. Il ne s'agit pas d'un dialogue entre les deux protagonistes précédents, car c'est une troisième instance qui apparaît « vous » et qui est peut-être l'écho du « nous » du second tercet. Le dieu Kneph, que le discours d'Isis au deuxième quatrain désigne comme un dieu condamné, manifeste une force terrifiante sur les éléments. Nerval le présente comme un dieu des volcans, tel que fut primitivement le feu des Hébreux. Mais cette désignation renvoie tout de suite à l'univers de Pompéi et aux cendres d'où resurgit le temple d'Isis.

La figure de Kneph a donné lieu à des nombreuses extrapolations. Ce nom provient d'une déformation de Khnoum, divinité égyptienne très ancienne à la tête de bélier qui a créé les humains sur un tour de potier. Volney dans le chapitre XXII des *Ruines,* considère que « *le principe igné, l'auteur de tout mouvement* » (Colloque des études romantiques, 1997 : 115), s'appelle « *Yupiter* », « *Vulcain ou Phtha* » (idem), et « *Kneph, être humain vêtu de bleu foncé, ayant en main un sceptre et une ceinture (le zodiaque), coiffé d'un bonnet de plumes, pour exprimer la fugacité de sa pensée, et produisant de sa bouche le grand œuf* » (idem).

Figure allégorique du chaos, Kneph représente la force tyrannique dont l'action ultime est le tremblement de terre qui détruit Pompéi. Dans ce bougement qui n'est jamais mouvement, et contient une menace d'anéantissement de l'univers d'autant plus inquiétante que le dieu est décrépit et infirme, s'inscrit la dénégation du dieu-père. Le vieillissement du dieu, sa déformation (« *pied tors* » - NERVAL, 1991 : 38), son impuissance à effectuer la traversée de la matière (le chaos) vers la lumière (le cosmos organisé) trahissent sa valeur saturnienne qui met en lumière le christianisme finissant.

Le « *pervers* » (ibidem) du poème n'est plus le « *père vert* » (idem), Osiris, mais une figure négative, qui cristallise, de différents personnages mythologiques par une triple caractérisation :

- il est d'abord associé au froid et à la stérilité par l'hyperbole « *tous les frimas du monde* » et « *roi des hivers* » (idem);

- il incarne le déséquilibre et la malformation avec son « *pied tors, oeil luche* » (ibidem). Par là Kneph rappelle Saturne, dieu romain de l'hiver, représenté comme un vieillard boiteux ou encore Vulcain qui a pour forges les volcans. A l'inverse de « *l'oeil luche* » de Kneph, sans clarté et sans transparence, l'œil d'Isis représente la profondeur d'un espace-temps. Sa couleur verte, couleur du règne végétal au moment de sa croissance, est antonymique au rouge de l'abîme, renvoyant au monde du vécu comme coupable. Cette dialectique entre le vert et le rouge renvoie à une opposition entre la présence lumineuse de la déesse et la vieillesse d'un dieu dont l'apparence

bizarre donne le signal qu'il doit être remplacé. Tout une série de termes « *leva ; geste ; brille ; ardeur ; yeux ; verts* » et des allitérations rendent compte de ce mouvement qui représente Isis comme le point de rencontre des mythologies.

- il incarne la destruction, les forces souterraines par l'image du volcan s'opposant ainsi directement au lever d'Isis. Mais, associés à l'hiver dans le vers 8, ces « volcans » semblent éteints. S'il reste le «dieu» des volcans et le «roi» des hivers, ce double titre renvoie à une puissance maintenant dérisoire.

Dans ce second quatrain s'affrontent l'ombre et la lumière, l'élévation (le lever d'Isis) et la chute (le volcan), l'ancien et le nouveau, la perversité et la pureté incarnés par ces deux personnages antithétiques. L'alternance des temps verbaux souligne, dans cette strophe, la même opposition : au passé composé qui montre comme passé l'action du dieu (son souffle maléfique « *a passé* » sur le monde, l'a refroidi et anéanti), s'oppose le présent « *il meurt* » - le temps où Isis peut renaître et régénérer l'univers.

Cette dualité Isis – Kneph peut être l'image allégorique de la fin de cette religion corrompue qu'est devenue la christianisme, religion du Père, face à la lente résurrection des croyances anciennes autour d'une déesse – La Mère. Horus, enfant d'Isis, va succéder à Kneph ouvrant ainsi une ère nouvelle « *un esprit nouveau* ». Si Kneph reste le « *dieu* » des volcans et le « *roi* » des hivers, ce double titre renvoie maintenant à une puissance dérisoire. A la laideur, au froid, à la menace de mort du règne de Kneph succèdent ici la vitalité, la beauté et la promesse d'une ère nouvelle. Ainsi, « l'esprit nouveau » s'oppose à « *il meur* » ; « *l'enfant* » à « *ce vieux pervers* » ; l'épithète « *bien-aimé* » au « *geste de haine* ».

La syntaxe et la ponctuation confirment tout cela dans le premier tercet. Elle instaure la juxtaposition, la suspension de la parole et donnent un ton prophétique au discours d'Isis. Cette strophe juxtapose 4 propositions dont la logique implicite s'entremêle : le vol de « *l'aigle* » est interprété par Isis comme le présage d'un « *un esprit nouveau* », celui qui va s'accomplir grâce à Horus, « *l'enfant bien-aimé* » (idem). Le tercet fait alterner le temps de l'accompli (les deux passé composés « *a passé, j'ai revêtu* ») et le présent (« *m'appelle, c'est* ») ce qui suggère la transformation en train de se réaliser.

Mais le poème met également en évidence une double métamorphose : celle d'Isis qui s'identifie à la déesse orientale Cybèle, déesse de la fécondité, représentée comme la Grande Mère, la Mère des dieux ou encore la Grande Déesse. Elle revêt dans un geste rituel la robe des initiées pour célébrer les temps nouveaux. Et puis Horus succède à Kneph.

Cette prédiction d'un âge nouveau pourrait avoir chez Nerval un sens politique également selon une première version du sonnet intitulée « *A Louise d'or, reine* » : « *L'aigle a déjà passé : Napoléon m'appelle* » (PILLU, 2001 : 66). Le poète inscrivait ce nouvel ordre cosmique, cette nouvelle religion dans le contexte historique de l'Empire. L'emblème impérial entre en relation avec celui du faucon (Horus). Celui-ci dernier, considéré comme le premier pharaon, pouvait fournir une figure exemplaire de souveraineté, mais, en modifiant ce poème pour l'intégrer dans « *Les Chimères* », Nerval le déplace hors de l'histoire, dans le monde éternel et cyclique du mythe : Horus, dieu à la tête de faucon, remplace l'aigle impérial.

Pour revivifier le sentiment religieux Nerval recourt à ce vaste syncrétisme : les dieux égyptiens (Isis, Kneph, Osiris) se trouvent à côté des dieux grecs et rappellent en même temps les figures du christianisme. Ainsi, Horus est désigné comme « *enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris* » (NERVAL, 1997 : 38), structure ambiguë qui renvoie à la double paternité de l'enfant, paternité charnelle d'Osiris et spirituelle d'Hermès (ce

dieu grec ayant le rôle d'initiateur, par association avec le dieu égyptien Thot, dieu du savoir). Horus, comme image du Rédempteur, rappelle également la figure du Christ, tout comme Isis, Mère divine, peut rappeler celle de la Vierge.

Le poète évoque, dans le dernier tercet, le départ d'Isis après sa prophétie d'une ère nouvelle, mais il garde les traces de son passage grâce à des témoins. Le «nous» du vers 13 indique la présence même du poète dans le groupe des spectateurs d'Isis, des initiés. Ce tercet, constitué de trois propositions indépendantes, marque un retour au récit, ce qui nous conduit à établir un parallèle avec la strophe initiale.

On observe quatre changements significatifs :

- les trois verbes de ce tercet sont au passé, tous placés à la césure. Après sa prophétie d'une ère nouvelle, Isis quitte le monde des hommes, fuite marquée par le plus que parfait (« avait fui »). Les deux autres verbes sont à l'imparfait, comme dans le premier vers, mis ils montrent ici le retour à une durée heureuse qui succède à la révolte.

- quant au lexique, on observe que : à la « *couche* » (ibidem) du premier quatrain, symbole de l'immobilité d'Isis, continue la « *conque* » (ibidem) - très souvent associée à la naissance de Vénus ou d'Osiris dans la mythologie – qui évoque le voyage sur mer, le mouvement, la transformation.

- on assiste à un mouvement ascensionnel, des espaces souterrains menaçants (les volcans), demeure de Kneph dans les deux quatrains, à l'eau (« *la mer* ») et l'air (« *les cieux* ») au début des vers 13 et 14, séjour lumineux et serein de la déesse Isis. Cette élévation de la terre à l'air, en passant par le feu et l'eau, cette fuite dans le ciel, est le signe d'un permanent dépassement du divin.

- la dernière différence apparaît dans le changement de désignation : « *Isis, la mère* » qui ouvrait le vers 2, devient « *la déesse* ». Elle est la médiatrice entre l'ombre, le froid des premières strophes et la lumière suggéré par l'adjectif « *dorée* », le verbe « rayonnaient » et la métaphore « *l'écharpe d'Iris* » (ibidem) qui évoque les couleurs de l'arc-en-ciel liées, dans les mythologies, aux épiphanies.

Si le nom d'Isis disparaît par son départ, on peut le retrouver dans celui d'Iris (« *écharpe d'Iris* »), dernier nom propre et dernier mot du poème. « *Iris* » vient d'un verbe grec qui signifie « *annoncer* ». Ce qui résulte c'est que cette divinité grecque opère une double alliance : elle ouvre un chemin entre le ciel (Isis) et la terre (Kneph), et par là, elle rappelle Hermès, messager entre les dieux et les hommes (Iris vient d'un verbe grec qui signifie «annoncer»). On constate un déplacement de la consonne «r» central du nom d'Horus dans le nom d'Isis.

Si les dieux ont déserté la terre, le poète peut en prolonger la vision, grâce à « *l'image* » laissée sur le miroir des flots. La « *fuite* » d'Isis dans le ciel est l'indice de quelque chose qui se dépasse continuellement. Nerval dépasse le mythe d'Isis, le renouvelle par un travail formel jouant sur le plan musical.

BIBLIOGRAPHIE

Nerval, de G. *Œuvres choisies, Horus,* Ed. Humanitas, Bucuresti, 1998
Pillu, S., *Poésies,* Nathan, Paris, 2001
Colloque des études romantiques, *Gérard de Nerval,* Sedes, Paris, 1997
Schärer, K., *Thématique de Nerval ou Le Monde recomposé*, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1968.

LE PONT MIRABEAU – *DU THÉMATIQUE AU PSYCHANALYTIQUE*

Corina-Amelia GEORGESCU
Université de Piteşti

Résumé *:* Le Pont Mirabeau *est une des poésies les plus citées et les plus connues d'Apollinaire. Nous essaierons de proposer une double approche qui part du thématique et de la classique analyse des niveaux pris en considération par Greimas et s'oriente vers le psychanalytique en recourant à une suite de notions spécifiques à la psychanalyse telles que : fantasme, désir, mère, etc. Est-elle uniquement une poésie d'amour ? Et si la réponse était affirmative, qui est "l'objet" de cet amour ?*

Mots-clés ***: fantasme, désir, pulsion.***

Le Pont Mirabeau est une des poésies les plus citées et les plus connues quand il s'agit de l'œuvre d'Apollinaire. Nous essaierons de proposer un autre point de vue quant à celle-ci: il s'agit d'une double approche qui part du thématique et de la classique analyse des niveaux pris en considération par Greimas et s'oriente vers le psychanalytique en recourant à une suite de notions spécifiques à la psychanalyse et qui peuvent être appliqués aux textes littéraires.

I. **Prémisses théoriques**.

Dans le cas du texte poétique, l'opposition expression/contenu n'est plus opérante, c'est la corrélation expression/contenu qui y agit. A.-J. Greimas [Greimas : 1972] considère qu'à l'origine de cette corrélation se trouve l'isomorphisme des deux plans du langage ; on peut choisir de définir la spécificité du discours poétique par la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologuables. Tout en prenant en considération la dichotomie structure de surface/structure profonde, Greimas représente l'isomorphisme des deux plans sous la forme d'un schéma. C'est à partir de ce schéma que l'on distingue trois niveaux : le niveau phonico-prosodique, le niveau lexico-sémantique, le niveau morpho-syntaxique.

A la limite entre le thématique et le psychanalytique nous retrouvons Bachelard. En reprenant une partie des théories de Marie Bonaparte, notamment ce que celle-ci appelle « le cycle de la mère-paysage », il développe son argumentation dans le Ve chapitre de son livre [Bachelard, 1942] quant à la relation qui existe entre l'eau et la mère, respectivement la femme.

« Si le sentiment pour la nature est si durable dans certaines âmes, c'est que, dans sa forme originelle, il est à l'origine de tous les sentiments. C'est le sentiment filial. Toutes les formes d'amour reçoivent une composante de l'amour pour une mère. Sentimentalement, la nature est une *projection* de la mère. » [BACHELARD, 1942 : 156]

Bachelard retrace le lien entre l'eau et la mère en analysant, comme il le dit lui-même, les questions « dans le sens psychanalytique » et parvient à la conclusion que « toute eau est un lait » [BACHELARD, 1942 : 158].

« L'eau a pris la propriété de la substance féminine dissoute. » [BACHELARD, 1942 : 175]

Bachelard souligne l'étroite relation existente entre l'eau et la mère qui est la prémisse principale de ce travail :

« Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'*élément berçant*. C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère. » [Bachelard, 1942 : 177]

« L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. » [BACHELARD, 1942 : 178]

En fait, c'est à partir de cette relation que nous pouvons contruire et soutenir notre démarche d'ordre psychanalytique qui implique le recours à des notions telles *la pulsion de mort, le narcissisme, le fantasme de retour dans le sein maternel, les stades de développement, la compulsion de répétition*,. Eclaircissons-les tour à tour.

a) **La pulsion**. L'organisme est soumis à deux types d'excitations : extérieures auxquelles on peut se soustraire par la fuite et internes (ou ce que l'on appelle, non pas très exactement, besoins) qui exercent une pression plus ou moins continue et auxquelles on ne peut pas se soustraire. Ce type d'excitations internes sont appelées en psychanalyse pulsions et instincts dans la vie quotidienne.

« Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations isues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme une mesure de l'exigence du travail qui est imposé au psychique en conséquence de sa liaison au corporel. » [FREUD : 1963, 22-116]

Quant au classement des pulsions, nous distinguons trois étapes dans les recherches freudiennes.

I. Pendant la première étape, Freud commence par opposer le principe de plaisir, qui vise la satisfaction immédiate, au principe de réalité, qui vise une satisfaction ajournée, différée. A la suite de cette opposition, Freud distingue les ***pulsions d'auto-conservation***, telles que se nourrir, et qui respectent plutôt le principe de réalité des ***pulsions sexuelles*** qui se rapportent au principe de plaisir.

II. La deuxième étape de la recherche freudienne sur les pulsions est marquée par l'introduction du ***narcissisme***, concept déjà véhiculé par la mythologie grecque. On a admis dès le début du XXe siècle que la libido pouvait se retirer des objets extérieurs pour se diriger vers le sujet lui-même. Freud fait la distinction narcissisme primaire/narcissisme secondaire. Le narcissisme primaire se rapporte à la période durant laquelle le bébé se préoccupe principalement de lui-même. Le narcissisme secondaire désigne, par contre, le trouble de la personne qui oriente ses pulsions sur elle-même, au lieu de les orienter vers un autre individu.

III. La dernière étape de la théorie de Freud sur les pulsions se dessine dans son article *Au-delà du principe de plaisir* publié en 1920. Il oppose les ***pulsions de vie*** aux ***pulsions de mort***. La pulsion de mort apparaît comme conséquence de la remise en cause du principe de plaisir par la répétition de certaines situations désagréables. La vie psychique tend involontairement à la répétition et cette répétition des situations désagréables s'impose sans tenir compte du principe de plaisir. Il y a deux explications possibles pour cette tendance à la répétition : chaque fois qu'une telle situation se répète, le moi s'efforce de maîtriser ses effets ou ce qui peut être considéré désagréable pour un système de l'appareil psychique, peut être plaisir pour un autre. **La compulsion de répétition** correspond à un processus inconscient par lequel le refoulé tend à surgir dans le présent pour renouveler certaines expériences, même si elles ont été traumatisantes.

b) **Le fantasme** est « un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous

des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients […], fantasmes originaires. » [LAPLANCHE, Pontalis : 1967, 152]

Les questions liées à notre venue au monde tiennent aux **fantasmes originaires** qui sont, selon les auteurs, trois ou quatre : « castration », « séduction », « scène originaire », « retour dans le sein maternel ». Les deux derniers présentent de l'intérêt pour notre travail.

Le fantasme de ***la scène originaire*** est le fantasme d'assister à un acte sexuel des parents (puisse-t-il être celui pendant lequel le sujet a été conçu). Le sujet se substitue (de façon imaginaire) à l'un des parents, mais l'accent tombe sur l'observation de la scène. Celle-ci est généralement caractérisée par le fait que le père manifeste un comportement brutal envers la mère. L'enfant reconstitue cette scène à partir de différents indices réels tels que des bruits qui l'effrayent ou du spectacle des animaux ou même des parents pendant l'acte sexuel.

Le fantasme du ***retour dans le sein maternel*** désigne le retour dans un espace synonyme au paradis prénatal, tandis que son correspondant négatif se rapporte à une existence condamnée à l'enfermement propre à la vie intra-utérine.

c) **Les stades de développement.** Le livre *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [FREUD : 1987] révolutionnera la perception occidentale de l'enfance et de la sexualité. Freud considère que le développement psycho-sexuel de l'individu parcourt plusieurs étapes.

1. **Le stade oral** s'étend de la naissance jusqu'au moment du sévrage. L'activité principale du nourrisson est l'absorbtion de la nourriture par l'action de sucer. Le plaisir oral déborde évidemment la simple satisfaction de la faim. Le premier objet de la pulsion sexuelle est donc le sein maternel.

2. **Le stade anal** est le deuxième moment du développement de la sexualité infantile, se rattachant aux besoins d'évacuation (urination et défécation) et il couvre une période d'à peu près deux ans, entre un et trois ans.

« L'élimination de l'urine et du contenu intestinal est pour le nourisson une source de jouissance et il s'efforce bientôt d'organiser ces actions de façon qu'elles lui procurent le maximum de plaisir, grâce à des excitations correspondantes des zones érogènes des muqueuses. » [FREUD : 1950]

Aimer signifie à ce stade donner et garder, la possessivité étant l'un des aspects dominants du stade anal.

3. A partir de ces recherches, dès 1923 Freud commence à travailler sur le **stade phallique**. Le petit garçon découvrant l'absence de pénis de la fillette, suppose que celle-ci l'a perdu en représailles à une faute. Freud pense au **complexe de castration** : comme complexe, il est lié au complexe d'Œdipe - Œdipe se crevant les yeux étant compris comme symbole de ce châtiment. Théoriquement, la différence entre les sexes repose sur la question de la possession ou de la non-possession du phallus.

« L'enfant prend d'abord ses deux parents et surtout l'un d'eux, comme objets de désirs […]. Le père préfère généralement la fille, la mère le fils. […] le fils désire se mettre à la place du père et la fille à la place de la mère. »

4. Vers l'âge de six ans, lorsque l'enfant est prêt à exercer sa sexualité, nous assistons à ce que l'on appelle la **période de latence**. Celle-ci est une période de refoulement car la morale et la société ne permettent pas la manifestation de la sexualité à cet âge.

5. La dernière étape qui marque d'ailleurs la maturité sexuelle de l'enfant est **le stade génital**. Celui-ci est considéré comme le stade du développement psychosexuel caractérisé par l'organisation des pulsions partielles sous le primat des zones génitales et

des plaisirs afférents ; il intègre les pulsions partielles et les préférences (orales, anales, phalliques) dans un tout.

A part ces stades qui marquent le développement du sujet, les recherches faites par Lacan mènent à la découverte d'un autre stade appelé **le stade du miroir** pendant lequel l'enfant parvient à s'identifier avec la personne qu'il voit dans le miroir et à percevoir ainsi son corps dans son intégralité. Le stade du miroir illustre finalement la nature conflictuelle de la relation duale. [LACAN, 1994]

II. Le thématique.

Les trois niveaux établis par Greimas, le niveau phonico-prosodique, le niveau lexico-sémantique et le niveau morpho-syntaxique imposent une analyse qui suit trois étapes ; dans un premier temps nous prendrons en considération les questions qui se rattachent au niveau phonico-prosodique.

Le lecteur remarque facilement dès la première strophe l'abondance des voyelles arrondies (u, õ, œ, etc.) qui constituent presqu'un tiers de la totalité des voyelles de la poésie :

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Cet arrondissement, évocation discrète des lèvres, du baiser, est, peut-être un des premiers indices du thème de la poésie qui se recommande ainsi comme une poésie d'amour. A part lui, il y a les liquides qui imposent leur présence et qui indiquent l'écoulement de manière intrinsèque, sans aucune autre précision. Ajoutons la récurrence de la consonne [s] (surtout dans les trois dernières strophes) et notre imagination rêve déjà : amour, silence, écoulement ou si on s'impose des règles chronologique : amour, écoulement, silence... trilogie confirmée par la présences des nasales qui renforcent l'état de mélancolie.

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

La poésie se laisse découvrir à travers ses vers pairs (10-4-6-10 syllabes) qui essaient de retracer le trajet de la dualité, de la paire originaire : la femme et l'homme. Le seul vers impair (7 syllabes : *Les jours s'en vont je demeure*) attire l'attention comme pour s'individualiser et souligner l'importance de son message que l'on essaiera d'expliquer plus tard. Au niveau formel, nous remarquons le nombre identique de syllabes du premier et du dernier vers de chaque strophe, comme une sorte d'écho, de retour dans le même point qui accentue la musicalité du poème en se joignant au refrain.

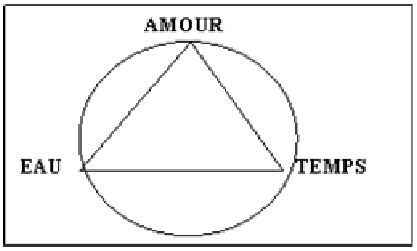
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Au niveau graphique, la disposition irrégulière des vers sur la page suggère l'onde et ses mouvements inégaux et ondulés (en s'ajoutant ainsi au mouvement créé par les voyelles arrondies).

Au niveau lexico-sémantique, le message poétique se structure selon trois isotopies : l'eau, le temps et l'amour.

EAU	TEMPS	AMOUR
pont	souvienne	amour
coule	toujours	joie
Seine	après	peine
passe	nuit	mains dans les mains
onde	heure	face à face
eau courante	jours	le **pont** de nos bras
	demeure (vb.)	regards
	restons	espérance
	éternels	
	vie	
	passent	
	semaines	
	temps passé	
	demeure	
	reviennent	
	s'en vont	

Le sème [+écoulement] est celui qui ordonne tout : l'eau, le temps et l'amour s'écoulent et il est impossible d'arrêter leur écoulement. Cet arrêt ou mieux dit cette impossibilité d'arrêter le temps, l'eau et l'amour est mise en évidence par l'opposition entre l'écoulement qui caractérise ces trois éléments et l'immobilité du « je » : *Je demeure*. En regardant les trois isotopies, nous remarquons qu'elles s'unissent et s'entrecroisent par certains termes qui appartiennent à deux des trois isotopies (pont, passe/nt). En tout cas, la mieux représentée reste l'isotopie du temps sous le signe duquel se mettent l'eau et l'amour. Graphiquement, nous pourrions représenter les trois termes-clés sous la forme d'un triangle circonscrit à un cercle.



Par cette figure, nous voulons suggérer d'un côté l'écoulement continuel (par le cercle, figure de l'infini, de l'impossibilité de s'arrêter) et de l'autre côté l'impossible superposition des trois éléments ; c'est comme dans une fuite infinie : il est impossible que les trois existent simultanément pour une seule personne.

La poésie reproduit, aux différents niveaux, le rythme de la vie où on répète certaines expériences ou on expérimente de nouvelles choses : au niveau textuel, cela se traduit par la répétition ou l'effet d'écho (*les mains dans les mains, face à face*, la trilogie *venir/revenir/(se) souvenir*) ou, au contraire, par l'antonymie *(joie/peine ;*

*nuit/jour ; s'en vont/demeure ; rester/passer).*Les répétitions-échos pourraient s'interpréter comme un retour dans l'espace et dans le temps ce qui se rapproche à l'idée de cercle que nous venons de mentionner. Arrivés sur ce point, nous nous arrêtons sur les trois verbes *venir/revenir/(se) souvenir*. Le verbe *revenir* (à part l'écho qu'il fait au verbe *venir*) contient en lui l'idée de répétition, de retour, tandis que *se souvenir* entraîne une interprétation temporelle (*se souvenir* = se rappeler des choses appartenant au passé) ainsi qu'une interprétation spatiale parce que sa forme indique inconsciemment la préposition spatiale *sous* (qui se joint au verbe *venir*). Il y a donc un autre type d'écho que nous pourrions qualifier de *in absentia* : *souvenir* (temporalité) versus *venir sous* (spatialité). Nous parvenons ainsi à une sorte de continuum spatio-temporel graphiquement rendu par un cercle. Ce mouvement d'aller-retour implique sans aucune équivoque l'idée de mouvement soutenue par plusieurs termes (*coule, passe, s'en va, s'en vont*, etc.) qui s'oppose à l'immobilité rendue par les verbes *rester* et *demeurer*.

Le niveau morpho-syntaxique se laisse facilement analyser : un mélange de noms et de verbes auxquels s'ajoutent quelques adjectifs, un pronom et un adjectif pronominal. Les verbes sont au présent (*s'en va, passe*, etc.) ayant une valeur générique qui renvoie à l'irréversibilité du temps, au subjonctif présent (*vienne, sonne*) marquant le désir de vivre un certain moment :

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

A part le présent de l'indicatif et le subjonctif présent, il y a l'impératif qui suggère une prière (*restons*) et l'imparfait de l'indicatif qui retrace une habitude (dans d'autres mots une répétition) dans le passé : *La joie venait toujours après la peine.* Quant aux noms, nous remarquons l'emploi de la majuscule pour le mot Espérance qui est ainsi fait sortir de l'anonymat et accentué. Tout ce qui reste de cet écoulement, de ce passage qui ne s'arrête jamais est l'espoir dans un amour qui se figera un beau jour, qui restera, qui demeurera. Le pronom « je » marque la figure centrale qui domine le poème, le moi qui se trouve au centre de ce cercle de l'écoulement et qui n'entre que très discrètement dans le couple, couple auquel on ne renvoie qu'indirectement par un adjectif possessif : *nos amours.*

Pour conclure l'analyse de ce niveau, nous ferons quelques remarques d'ordre syntaxique. Nous ne pourrons passer de vue les commentaires suscités par la topique du premier vers de la poésie : *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*, mais nous ne voulons pas y insister trop puisque l'on sait déjà les valeurs poétiques de cette inversion et l'accent mis sur le premier segment impliquant la présence du pont Mirabeau. Quant à l'échafaudage syntaxique, la coordination et la juxtaposition complètent l'absence de la ponctuation en créant l'effet d'écoulement. Nous remarquons les parallélismes structuraux qui font partie du large domaine de la répétition :

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours ne reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

III. Le psychanalytique.

Cette partie de notre démarche a comme point de départ le nom propre *Seine* – et s'appuie sur l'idée mentionnée plus tôt qu'en fait toute eau renvoie indirectement à l'idée de mère. Il y a également un autre point qui pourrait soutenir cette hypothèse psychanalythique : il s'agit de l'homophonie Seine/scène[1]. Les mêmes allusions phoniques rapprochent les mots *Seine* et *sein* ce qui renvoient encore une fois à la mère. Nous repérons donc dès le début de la poésie deux fantasmes qui se retrouvent parmi les fantasmes originaires : le fantasme de la scène originaire et le fantasme du retour dans le sein maternel. Cet amour mis sous le signe de l'écoulement, du liquide est l'amour pour la mère et la peine après laquelle venait la joie est déterminée par la séparation de sa mère ; ce souvenir est douloureux et la nuit équivaut d'abord à l'abandon et à la solitude et puis, dans une deuxième étape, à la mort qui serait, dans la conception des psychanalystes, l'état d'équilibre, de silence auquel on désire de revenir.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'opposition du dernier vers du refrain entraîne d'un côté la disparition d'un passé heureux, mais irréversible, qui est celui de l'enfance dominée par la présence de la mère et de l'autre côté l'immobilité du moi qui porte en elle un autre écho à la figure maternelle : le verbe *[je] demeure* s'identifie phoniquement au nom « demeure » qui évoque l'image d'une maison au centre de laquelle il y a la figure de la mère. D'ailleurs le signifiant de ce nom emmène le souvenir d'autres termes tels *[je] meurs* (forme du verbe *mourir*), le nom *mort* et le nom *mère*, tous apparentés phoniquement. Nous sommes en face d'une question qui tourne autour de la demeure, de la mort et de la mère.

En fait le syntagme *je demeure* évoque la pulsion de mort d'autant plus qu'il se répète en même temps que le refrain. Le désir de mort est lié au fantasme de retour au corps maternel. Si nous avons essayé d'éclaircir tout ce qui est lié à la liquidité et à l'écoulement, il y a pourtant un élément auquel nous n'avons pas touché : le pont. De par sa forme, celui-ci est un symbole phallique. C'est uniquement ainsi que l'on peut expliquer la relation spatiale établie entre le pont et la Seine par l'intermédiaire de la préposition « sous ». A présent, nous identifions les trois acteurs de la scène : la mère, le père et l'enfant.

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Les répétitions « les mains dans les mains », « face à face » sont des structures en miroir qui rappellent l'identification à une image ; cette symétrie renvoie au narcissisme primaire et au stade du miroir. Il y a un double désir : de s'identifier au père et d'avoir une relation avec la mère. Ce triangle éclaircit également le sens du terme « onde » qui, dans ce contexte, renvoie à l'ondulation, aux courbes du corps féminin. La

[1] Scène dans le sens de « scène originaire » comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée aux prémisses théoriques de ce travail.

fatigue provoquée par le fait qu'elle se sent regarder détermine le besoin de repos ou de retour à l'état initial, ce qui suggère la pulsion de mort. Le mot « regards » fait partie du même registre psychanalytique que le nom propre « Mirabeau » qui porte en lui le verbe (se) *mirer* sur lequel nous reviendrons plus tard de manière détaillée. En fait l'onde qui est lasse des regards suggère d'un côté la scène originaire et de l'autre l'abandon, la renonciation à l'action de regarder qui pourrait suggérer le narcissisme ou le stade du miroir. En fait, le miroir se retrouve également au niveau textuel dans la structure répétée *L'amour s'en va comme* qui est la base de quelques remarques analytiques très intéressantes :

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Le présent de l'indicatif (*s'en va*) fait écho au participe présent (*courante*) comme pour mettre l'accent sur l'actualité éternelle du moment respectif ; la première partie de la structure *L'amour s'en va comme* met face à face deux termes *eau* et *amour* comme si les deux devenaient des synonymes et l'eau, par sa liquidité, par sa féminité, était la substance de l'amour. Ce mouvement d'éloignement suggère la disparition de l'objet d'amour qui est la mère, disparition qui ne laisse derrière elle que l'espoir dans le retour de celle-ci. Cette *eau courante* marque l'évolution, le passage par les principaux stades de développement : le stade oral lorsque la disparition du liquide marque la disparition de la source du plaisir, le stade anal pendant lequel l'amour tient au fait que le liquide quitte ou non le corps et, finalement, le stade génital dominé par la peur de perdre le liquide plus tôt qu'il ne le fallait. Ces trois stades impliquent autant de possibilités de perdre l'objet de l'amour : sein, fèces ou l'être dans son intégralité. Comme partout dans la poésie, un terme qui renvoie à la pulsion de mort (*lente*) nous rappelle l'aspiration à l'état initial de paix absolue.

Pour finir les commentaires qui tiennent à l'approche psychanalytique, nous nous arrêterons sur le vers-clé de la poésie : *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*. Nous avons déjà mentionné l'homophonie Seine/scène et l'appel discret à l'image maternelle du sein. Ce que nous n'avons pas mentionné ce sont les autres signifiants qui peuvent être entraînés par le jeu des analogies : *haine, peine*. Il s'agit d'une image insconsciente de la haine envers le père et de la peine que l'enfant éprouve par rappport à l'éloignement de sa mère. La préposition « sous » attire l'attention sur la spatialité, sur l'en bas, sur un endroit situé en dessous qui évoque psychanalytiquement l'image traditionnelle de la femme par rapport à l'homme représenté symboliquement par le pont, image de la virilité. Dans ce vers, l'image de la femme (Seine) est attardée vers la fin du vers ou, symboliquement, l'image de la femme se trouve à la fin de la scène. La décomposition [Silhol :1984] du nom propre Mirabeau en m'ira beau met en évidence le fait que le nom propre cache le moi qui deviendra objet (indirect) dans la syntaxe du désir par rapport au pont (lire phallus) qui devient sujet dans un syntagme tel « le pont m'ira beau » qui annonce un certain avenir où le moi présent ne sera plus uniquement un témoin de la scène, mais il en deviendra le sujet se trouvant en possession de l'objet phallus. De plus, le signifiant du nom Mirabeau cache le terme « eau » qui s'associe de manière narcissiste au verbe « se mirer » (mira-). Ce genre de narcissisme provoqué traditionnellement par le regard dans l'eau suggère la recherche dans l'autre d'une personne identique à lui comme la figure maternelle ce qui est une forme de retour dans le sein de la mère, aux tréfonds de l'être de celle-ci et une marque de la nature conflictuelle de la relation duale.

IV. Conclusions.

En essayant cette double analyse, nous avons espéré de démontrer que la démarche poétique et la démarche psychanalytique ne s'opposent pas l'une à l'autre ; elles sont, au contraire, complémentaires et s'enrichissent réciproquement pour révéler de nouvelles facettes de la beauté d'un texte las des éternels regards des critiques.

Pour conclure, nous mettrons en face les deux démarches pour surprendre les éléments qui se complètent. La liquidité des consonnes se superpose sur la qualité de l'eau comme principe maternel. La labialité des voyelles suggèrent les lèvres, le baiser, mais aussi les courbes du corps féminin et évoque le plaisir associé au stade oral. Le rythme de l'eau laisse transparaître le rythme du balancement des corps pendant l'acte sexuel.

La multitude des répétitions, les effets de miroitement au niveau phonique, lexical ou ceux suggérés par la présence du refrain mènent à l'idée de la compulsion de répétition et, implicitement, à la pulsion de mort. En fait, c'est la démarche psychanalytique qui est capable de révéler la présence d'une quatrième isotopie du silence,[1] de l'immobilité qui s'oppose au mouvement qui marque la disparition de l'objet de l'amour. La réunion des trois termes *eau, temps, amour* peut également être interprétée comme se rapportant à une époque de l'amour maternel auquel on ne peut revenir qu'en revenant à l'état initial d'immobilité qui caractérisait le paradis clos qui se trouvait à l'intérieur de l'être-mère.

Les deux démarches s'entrelacent et se réconcilient sous le signe de la remarque de Bachelard [BACHELARD, 1942 : 156] : « Toutes les formes d'amour reçoivent une composante de l'amour pour une mère. »

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G. , *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* José Corti, Paris, 1942
Freud, S., *Cinq leçons sur la psychanalyse,* Payot, Paris, 1950
Freud, S., *Pulsions et destins des pulsions* in *Revue française de psychanalyse,* Paris, P.U.F., 1963, ix, no.1
Freud, S., *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* Gallimard, Paris, 1987
Greimas, A.-J., *Pour une théorie du discours poétique,* in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972
Lacan, J., *Séminaire IV : La Relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994
Laplanche, J., Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1967
Silhol, R., *Le Texte du désir. La Critique après Lacan*, Ecrits/Cistre, Paris, 1984.

[1] Voir la présence iterative de la consonne s, les termes *demeure, restons, lente, nuit* qui contiennent le sème [+immobilité].

« QUI J'OSE AIMER » – UN ART POETIQUE

Yvonne GOGA
Universitatea Babeş-Bolyai Cluj-Napoca

Résumé *: Sous l'apparence d'une écriture facile contaminée par le genre journalistique, l'œuvre romanesque bazinienne semble privée de significations profondes. Mais Hervé Bazin est l'écrivain de la seconde moitié du XX*^{e} *siècle qui, tout en comprenant la crise du roman français, cherche la forme la plus convenable pour rendre ce genre accessible à la lecture sans négliger pour autant le regard autoréflexif qui relève ses principes esthétiques.*

Dans le roman « Qui j'ose aimer », le domaine de la Fouve est une cellule fonctionnelle de la complexité de l'esthétique romanesque bazinienne mettant en évidence la particularité d'un art poétique moderne et subtil.

Mots-clés : ***regard autoréflexif, esthétique, art poétique***

Le roman *Qui j'ose aimer* est considéré par les exégètes d'Hervé Bazin l'un des plus achevés, faisant le passage entre les deux étapes qu'ils ont décelées[1] dans sa création : une étape de révolte mouvementée et une étape d'équilibre et de calme. Le thème essentiel du roman est, selon certains de ces exégètes, la brève histoire d'amour entre la protagoniste, Isa Duplon et son beau-père, Maurice Méliset. Selon d'autres opinions, le thème central n'est pas l'amour mais l'attachement d'Isa à La Fouve[2], le domaine où se trouve sa maison natale. Contre les voix qui n'ont vu dans *Qui j'ose aimer* que le retour du romancier à la forme conventionnelle du roman, Pierre Moustier aligne, pour le défendre, les plus importantes innovations présentées par le texte de l'écrivain : « Ils accusent de convention un auteur qui précisément se dépouille de ses affiches, de ses slogans, un auteur qui s'efface derrière un paysage, qui se fond dans un personnage au lieu de le tirer à lui, un auteur qui s'affranchit de la caricature et qui se renouvelle en profondeur quand l'originalité cesse d'être un souci pour lui. » [MOUSTIER, 1986 : 128]

Je me propose de démontrer que le roman *Qui j'ose aimer* peut être aussi lu comme un art poétique, qu'il contient un ensemble de techniques dont la finalité est de produire la beauté et la poésie.

Le point de départ de ma démonstration est la forme du texte, notamment sa construction symétrique. La fin reprend la scène du début : dans le parc de La Fouve les deux sœurs, Isa et Berthe se trouvent au bord de l'Erdre à la recherche des poissons. Cette symétrie assurée par le cadre de la nature et par la saison qui est le début de l'automne, est accentuée par une réplique de Berthe, présente dans les deux séquences : « Fait froid, Isa ? Fait froid ! » (12) [3] dans le premier chapitre et « Fais froid pour Belle ! » (305) dans le dernier chapitre du roman. Dans la première séquence le référent

---

[1] Voir à ce propos Moustier P., *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, éditions du Seuil, 1973 ; Boyer Z., *La femme dans les romans d'Hervé Bazin*, Bern, Peter Lang, 1990, etc.

[2] BoyerZ. considère que : « Le thème essentiel, donc, de *Qui j'ose aimer* n'est pas l'amour fugace entre l'héroïne et son beau-père, mais plutôt l'attachement sentimental de celle-là à La Fouve. » *La femme dans les romans d'Hervé Bazin o.c.*, p.113

[3] Bazin H., *Qui j'ose aimer, Paris*, Bernard Grasset, 1986. Voir cette édition pour toutes les références de pages entre parenthèses dans le corps du texte.

est, Isa, protagoniste principale et narratrice du récit. Berthe s'adresse à elle par une interrogation et par une exclamation rhétoriques en interprétant avec inquiétude le geste de celle-ci de porter la main à son col. Dans la seconde réplique, le référent est la fille d'Isa née de son amour avec Maurice Méliset, que Berthe surveille pendant que sa sœur cherche les poissons. La petite fille porte le surnom de sa grand-mère morte, assurant par cela la survie de celle-ci. La scène finale présente par conséquent la descendance féminine de la famille. Les membres de cette descendance, Belle la mère, ses deux filles : Isa et Berthe et la petite Belle, assurent la signification métatextuelle du livre et mettent en évidence les aspects qui définissent la démarche littéraire de nature poétique du roman. A ces quatre personnages féminins est associée La Fouve, le domaine où elles vivent, envisagé comme cinquième personnage du roman. Les rapports qui s'établissent entre les membres de cette famille féminine de même que le jeu des noms propres que Bazin soumet discrètement à notre attention seront en mesure de le démontrer.

Les premières représentantes de la communauté féminine qui entrent en scène sont les deux sœurs, Isa la narratrice du roman et Berthe. Dès le début elles sont présentées dans un rapport antithétique qui met en opposition la santé physique et intellectuelle de la première à l'handicape physique et intellectuel de la seconde. La première phrase du roman introduit les handicapes de Berthe, qui l'empêchent d'établir des contacts avec le monde extérieur : « Berthe n'apercevait rien, vous pensez bien : elle est myope aussi. » Myope, Berthe ne peut rien apercevoir et distinguer de la réalité environnante. Il ne lui reste qu'à « croire » sans base réelle, ce qui la fait vivre dans un monde imaginaire, détaché de la réalité. Contrairement à elle, Isa sait tout apercevoir. Elle exclut tout ce qui renvoie à des suppositions sur le réel, elle établit un contact direct avec le monde et n'envisage que ce qu'elle voit : « Je ne croyais rien. J'avais des yeux pour voir. .. » (p.11) Ce regard ouvert sur le monde qui enregistre tout ce que la réalité lui offre va s'enrichir, dans l'espace du roman, d'autres qualités : « Puisqu'il faut réfléchir, je réfléchis. Je ne fais même que ça, le nez piqué en terre, la bouche cousue » (139). Tout en apercevant le monde, le regard d'Isa refuse de le juger car si elle réfléchit, elle n'impose pas ses propres réflexions. Elle se contente de relater les choses aperçues par une prise de vue immédiate, comme dans un univers poétique. Isa met ainsi en évidence un premier élément de base de l'esthétique romanesque bazinienne : la nature du regard sur le monde environnant. C'est le regard d'un romancier moderne qui tout en représentant le réel, renonce à l'omniscience pour le point de vue subjectif de ses personnages et, libéré ainsi du souci de transmettre un sens préconçu comme dans le roman traditionnel, il ne laisse pourtant rien inaperçu. Cela est possible grâce à la qualité d'un regard toujours en alerte, ce qui lui permet de ne pas nuire au caractère authentique de la représentation littéraire

La manière dont sont présentées les deux sœurs dans l'incipit du roman révèle un autre élément de l'esthétique romanesque bazinienne. À par les petites tâches de son visage (« j'ai reçu comme un coup de fusil en pleine figure » 23) l'aspect physique d'Isa n'a aucune imperfection. Elle jouit aussi d'une santé parfaite et d'une vraie passion de vivre. Voilà comment elle se présente, malgré ses commentaires ironiques et critiques :

> J'ai un peu de muscle ; de la caboche aussi ; et de la santé, à telle enseigne que je ne me souviens pas de m'être jamais servi d'un thermomètre, ni même d'avoir eu à soigner un mal blanc. Bonne liste, comme vous voyez, et que par gratitude envers mes fées il faudrait peut-être compléter en parlant de

mes yeux verts, bien qu'ils aient le cil un peu brûlé, de mes cheville minces, dont je suis assez faraude et surtout de ce grand goût de vivre qui vous fait gourmande de partout, de cette passion d'être qui vous enchante l'haleine, qui rend sensible à chaque instant l'entrée de l'air dans vos poumons. (24)

La beauté d'Isa réside dans la façon dont s'harmonisent la délicatesse du corps et la grande passion de vivre qui ensemble lui assurent avec la santé physique et l'équilibre psychique un accord parfait avec son milieu.

Berthe tarée, avec ses handicapes est l'expression de l'imperfection. Grasse, « au galops cassés », au sourire hébété, au regard fixe dépourvu de sens, souffrant de la double maladie du corps et de l'esprit elle est en désaccord avec le milieu, représentant l'absence de toute harmonie. L'une des description que lui fait sa soeur atteint même le grotesque : « Dans le potager, Berthe, le derrière en l'air, la jupe remontée plus haut que ses jarretières enfoncées dans la graisse blanche de ses cuisses, sarcle un carré de carottes naissantes. » (285)

Certes ce personnage satisfait le goût de Bazin pour la maladie et les monstres signalé par les critiques qui se sont évertuer à en trouver des explications[1]. Il est certainement difficile d'expliquer le goût de l'écrivain pour un tel type de personnages, pourtant la manière dont il envisage l'acte d'écrire pourrait en donner une. En tant qu'écrivain il a assumé son métier et a retravaillé l'héritage littéraire. Dans la construction des deux soeurs on peut voir la trace de l'esthétique romantique basée sur le mariage entre le sublime et le grotesque dans laquelle Bazin a trouvé une source de l'aspect poétique de son roman et qu'il rafraîchit à sa manière. Plus précisément encore, Berthe, mise en contraste avec Isa par son aspect d'arriérée, souligne par là mieux la sagacité de sa soeur, son intérêt pour toute chose et sa passion de vivre. Il y a une phrase au début du roman qu'Isa lance en conclusion du portrait qu'elle se fait d'elle-même et qui fait penser à l'importance que l'écrivain accorde à la défense de l'esprit sain, non altéré et pur : « Je suis *née jeune* et, s'il le faut, je mourrai volontiers avant l'âge, pour le rester. » (24) L'écrivain même a mis en italiques les deux mots « née jeune », ce qui prouve son intention d'accentuer l'importance de la jeunesse d'esprit, qui est chez lui une source d'écriture et qu'on peut comprendre comme un désir permanent de rafraîchir l'héritage traditionnel.

Belle, la mère, entre en scène après ses progénitures, précédant son entrée par une lettre qui annonce son mariage avec Maurice Méliset, personnage non désiré par La Fouve et ses habitantes. Concernant la place et le sort de ce personnage dans le récit, plusieurs opinions ont été formulées par les critiques. Pierre Moustier croit que Bazin n'a inventé Belle « que pour la condamner. Condamnée à mourir défigurée. » [MOUSTIER :1973, 135]. Zoë Boyer juge à son tour ce personnage comme un point faible du roman [Boyer :1990, 124], « complètement à la merci de son créateur, le

[1] Voir par exemple l'opinion de Moustier P. : « Je ne vois maintenant qu'un seul reproche à formuler : pourquoi dans un roman aussi vrai, aussi nuancé, aussi éloigné de la caricature manichéenne, un roman où tous les personnages échappent au système, à la démesure, à la provocation, avoir choisi ce cas mélodramatique : lupus exanthématique ? En faisant de Belle un objet de répulsion, l'auteur l'a réduite au rang primaire de comparse et de repoussoir. Combien la situation eût été plus poignante, plus dramatique encore si la malade n'avait pas été défigurée mais seulement fanée par la fièvre, insensiblement meurtrie dans sa beauté ! Mais je pense qu'il faut voir dans ce choix une dernière concession de l'auteur à son goût un peu morbide de l'exception, à son penchant irraisonné pour les monstres. » *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement, o. c*, p.143

romancier.» [BOYER, 1990 : 125] Il est vrai que Belle, la mère, semble ne pas être un personnage autonome, mais, à notre avis, justement cette dépendance de son auteur la rend indispensable à la révélation de l'art poétique bazinien. Pour démontrer ce rôle que l'écrivain lui a assigné dans le roman il est d'abord important de voir par quoi elle se caractérise.

Lorsque Isa parle d'elle en fille qui adore sa mère deux aspects qui caractérisent sa mère reviennent pour être mis en valeur : la beauté physique (« T'es belle et tu sens bon » 32) et le ton doux de sa voix « chantante et modulée du bout de la langue. » (131). L'aspect physique s'harmonise avec les qualités intérieures. Par cette harmonie, la jeune femme rappelle la perfection, ce qui lui confère la qualité d'un principe. Elle représente le beau dans l'art, résultat de l'accord entre le monde extérieur et le monde intérieur. La maladie qu'elle attrape, le lupus exanthématique, s'attaque justement au principe qu'elle représente, la condamne à la défiguration, brise l'harmonie. À mesure que sa maladie avance, avec sa décrépitude physique elle perd le goût de vivre qui a été la source de son mariage avec Maurice Méliset. Le couple qu'elle fait avec celui-ci offre lui aussi des interprétations qui laissent transparaître les intentions esthétiques de Bazin. Pour épouser Maurice, Belle a recouru à la ruse forçant le mariage avec un homme incapable de se détacher du concret, incompatible avec l'activité imaginaire, comme le remarque Isa : « Mais Maurice ne se laisse guère travestir en héros de romance noire et on l'eût bien étonné en lui faisant remarquer qu'il venait de réussir, avec sa belle-fille, ce que Phèdre avait raté avec son beau-fils. » (197). Maurice est la représentation du réel brut. Faisant couple avec Belle, il est un personnage aussi inconsistant qu'elle, et tout comme elle il est l'expression d'un principe. Si, sur le plan esthétique, sa partenaire de vie suggère le principe du beau indispensable à la création artistique, selon la technique de structure antithétique sur laquelle est fondé le récit, il suggère la matière brute. Il est opposé à sa femme et à la famille de La Fouve, comme le réel brut est opposé à la réalité artistique. Belle défend avec courage devant l'opinion publique son mariage condamné par l'église et par l'opinion des villageois. En termes esthétiques, elle défend le mariage de la beauté avec le réel brut, mais elle ne connaît pas la technique de les faire durer ensemble, c'est pourquoi elle doit disparaître. Par faute de savoir faire elle doit céder sa place à qui saurait le faire. Cette place revient à Isa, qui possède ce que sa mère a refusé et ce que sa sœur handicapée n'a jamais pu établir, à savoir l'attachement à l'espace, la capacité de s'harmoniser avec le milieu. La mère doit mourir pour léguer à son héritière de trouver l'art de faire durer le mariage du réel avec la beauté, ce qu'elle n'a pas su achever. Isa comprend la responsabilité de cet héritage comme une tâche à accomplir.

Absente, la mère gagne ainsi sa vraie signification, prouvant la relation complémentaire avec sa fille. De son vivant cela n'était pas évident vu les positions opposées dans lesquelles se trouvaient mère et fille par rapport à La Fouve : attachement dans les cas de la fille, refus dans le cas de la mère. Après la mort de sa mère, Isa soumet le souvenir de celle-ci à l'épuration de tout ce qui venait du côté Méliset et intègre ainsi la défunte à la descendance de la Fouve. Il y a dans ce sens, à la fin du livre, une scène qui ressemble à un rite sacrificiel au nom de la purification : Isa passe par le feu la photo de Maurice et jette dans l'eau de l'Erdre tous les objets de sa mère provenant du temps qu'elle était mariée avec lui. Absente, Belle est recréée par tous ces processus de purification. Elle représente ainsi le principe qui ne peut pas manquer à l'acte créateur, la sublimation artistique du réel pour la création du beau. Par les actes purificateurs de sa fille, elle devient nettement supérieure à son partenaire de vie, de même que l'image artistique est supérieure au réel grâce au processus de

sublimation artistique. Voilà comment Isa présente ce principe d'art poétique qui est chez Bazin un héritage de l'esthétique proustienne : « Mais nous étions ensemble, nous attendions ensemble une honte précieuse, dans une maison sauvée, dans une douceur perdue, où mon absente enfin reprenait l'avantage sur mon absent et ce qui n'était plus sur ce qui ne serait pas. » (297). La signification que Belle acquiert pour dévoiler la démarche esthétique bazinienne après sa mort et grâce à sa mort est mis en évidence surtout par l'inscription que sa fille lui fait faire sur la pierre tombale :

> Et tout se comprend mieux ; tout est redevenu simple et fluide, malgré l'âpre longueur des nuits, malgré ce dur rectangle de granit dont saignent les géraniums et où j'ai fait graver : *Ici repose Isabelle Goudart.* S'il voyait, cette inscription qui nie son nom, qui ramène ma mère – ni Méliset ni Duplon – à son premier état, j'en connais un qui pourrait répéter (…) (307).

Sur la pierre tombale Isa a fait inscrire le nom de fille de Belle, qui est la marque matérielle de la fin du processus de purification auquel elle a soumis le souvenir de sa mère. Cette décision est le résultat d'un acte délibéré et conscient. Si elle affirme que «tout se comprend mieux », que « tout est redevenu simple et fluide », c'est parce qu'elle a acquis un savoir faire : comment faire durer le mariage du réel et du beau que sa mère ignorait. Par l'initiative de son héroïne, Bazin fait comprendre la démarche poétique de sa technique romanesque. Ce « premier état » vers lequel dirige Isa le souvenir de sa mère représente le travail littéraire qui va aux sources de l'expression artistique. Pour Bazin le but de l'art est d'aller aux sources de la beauté par un travail poétique sur le langage pareil à celui de René Char, par exemple, qui fait son « retour amont »[1], mais plus limpide parce qu'il s'impose par le naturel et la simplicité. La décision d'Isa a aussi d'autres significations pour la compréhension de l'esthétique bazinienne. En optant pour l'état premier du nom propre de sa mère, Isa démontre qu'elle comprend que pour vaincre la mort il faut remonter aux sources de la vie, ce qui suppose le travail, le savoir faire. Ce n'est pas par hasard que, pour se procurer les moyens nécessaires qui lui permettraient de garder La Fouve après la mort de sa mère, Isa fait de la couture, fait un travail de ses propres mains. Si la main est dans son cas le symbole du travail elle est aussi le symbole de son attachement à La Fouve, qui lui a été légué par sa grand-mère maternelle, la première habitante de La Fouve : « Longtemps j'ai espéré ne rien tenir d'elle et je lui en veux aujourd'hui d'en être moins sûre, de me rappeler le romantisme agaçant, le petit coup d'arrière-glotte avec laquelle elle murmurait, parfois, en m'écartant les doigt : « La main de lierre, Isabelle ! Toi aussi… » (28) Isa reçoit en héritage « la main de lierre », métaphoriquement, la main qui doit trouver un appui auquel s'accrocher et grimper comme la lierre, pour s'épanouir. Cet héritage lui permet d'accéder à la compréhension des choses et à un savoir qui l'aide à se tirer d'affaire. Malgré elle, Isa reçoit de sa grand-mère le signe distinctif de la race (« toi aussi… ») qui l'oblige à s'appuyer à l'héritage pour le modeler de son savoir, ce qui se réalise par la manière dont elle crée l'image du monde, filtré par son propre point de vue.

---

[1] Dans le recueil *Retour amont,* René Char trace le chemin vers l'espace poétique à partir des sources du langage. L'amont est le territoire de l'imaginaire où se réalise le mariage entre la conscience artistique au travail et la sensibilité.

Pareil aux poètes[1], Bazin fait métaphoriquement l'éloge de la main qui travaille et implicitement de l'écriture comme métier. S'inscrivant dans la tradition du poétique, Hervé Bazin, comme Mallarmé ou Valéry comprend l'activité littéraire comme un travail pareil à celui d'un ouvrier, ce qui engage l'artiste dans un acte assumé. Pareille à la fileuse de Valéry qui file une « laine isolée », suggestion du travail poétique sur le langage, Isa par son travail de couture, et par le sérieux avec lequel elle s'y engage, suggère la qualité du travail littéraire bazinien. L'écrivain s'engage à l'écriture comme son héroïne au travail : « Allons ! Travaillons. Soyons simples. Mieux vaut laisser ces choses pour remuer de l'étoffe. » (313) Comme le suggère son personnage, Bazin a la conscience du métier : l'important c'est « remuer l'étoffe », ce qui au niveau de l'esthétique du roman signifie donner une autre forme à la tradition du genre avec la simplicité et le naturel qui excluent le débat sur les questions existentielles. Symboliquement, la réplique d'Isa suggère le choix de Bazin de laisser de côté les réflexions pour la simplicité qui donner libre cours à la poésie du quotidien.

Rien n'est aléatoire dans *Qui j'ose aimer* et ne semble exister sans suggérer l'art poétique bazinien. Le jeu des prénoms des protagonistes vient à l'appui de cette affirmation.

La mère et la fille portent le même prénom, Isabelle[2]. A partir de ce prénom chacune d'elle a un diminutif distinctif : Isa la fille, Belle la mère. Les diminutifs ont été choisi par l'écrivain pour mettre en relief la complémentarité des deux personnages. Le fait que la fille use d'un diminutif provenant des trois premières lettres du prénom Isabelle, explique sa position dominatrice dans le rapport qui s'établit entre elle et sa mère. Cela est évident à la fin du livre. Après avoir signé, sous la pression de Nathalie, de son nom complet la carte postale qui annonce à Maurice leur rupture, Isa fait cette constatation : « Ajouter *belle*, le diminutif de Maman, au bout du mien ? L'associer à cette sommation qu'elle n'eût, pour son compte, jamais paraphée ? Quel beau symbole, en effet, rayant le passé comme l'avenir ! » (282)

Ce paragraphe explique le rapport de complémentarité entre mère et fille : la mère n'existe que pour léguer à sa fille une hérédité dont elle n'a pas su profiter. Bazin souligne cette idée d'une manière expresse en écrivant le diminutif « belle » en italiques et sans majuscule, comme simple suffixe. En même temps, cela renforce l'idée que Belle est plus importante dans le roman en tant que principe qu'en tant que personnage. Principe à la merci de son créateur, elle reçoit sa signification. Elle est ce que son diminutif signifie : la Belle ; ajouté au diminutif d'Isa le diminutif de la mère assure l'intégrité du prénom Isabelle, comme la beauté assure l'intégrité de l'œuvre d'art. Le diminutif « belle » en tant que suffixe, complète celui d'Isa, affirmant la nouvelle personnalité de celle-ci qui surmonte le temps. Passé et avenir fusionnent dans un présent qui élargit ses dimensions, témoigné par la complémentarité d'Isa et de Belle. Si nous pensons aux significations que nous avons attribuées à ces deux personnages - Isa suggère la conscience au travail et Belle la beauté - la signature complète de la narratrice à la fin du roman suggère la signature de l'écriture

[1] Voir Valéry P. : « La fileuse » dans *Charmes* ; Char R. : « Le gaucher » dans *Retout amont*, etc.

[2] A ce propos Boyer Z. lance l'hypothèse : « Etant donné le penchant de Bazin pour les jeux de mots et les prénoms symboliques, il nous semble probable que l'auteur a choisi délibérément le prénom Isabelle, anagramme du mot 'abeilles', pour souligner la métaphore de la ruche et pour renforcer cette idée d'une 'filiation d'abeilles' en appelant non seulement l'héroïne Isabelle, mais aussi sa mère et sa fille. » *La femme dans les romans d'Hervé Bazin, o.c.,* p. 121

bazinienne, qui tout en réunissant les deux côtés symbolisés par les deux figures féminines se constitue pour vaincre le temps, se constitue comme permanence. Pour souligner la permanence de l'œuvre dans le temps Bazin, utilise le même prénom, Isabelle, pour la fille d'Isa avec le même diminutif que celui de sa grand-mère, Belle. La fille d'Isa est le symbole de l'œuvre qui naît en mettant d'accord tradition et innovation au nom de la beauté qui la fait durer. Le prénom d'Isabelle qui constitue le lien entre les représentantes des générations féminines de La Fouve témoigne des intentions esthétiques de Bazin. La fille d'Isa porte le même nom que sa grand-mère et sa mère, un nom qui lui a été imposé avant sa naissance par la loi de l'hérédité : « Et je savais déjà son nom : il ne serait pas prononcé avent l'heure, mais tous les troncs de La Fouve en affichaient l'I majuscule ; » (295) Celle qui décide de cette hérédité c'est La Fouve. D'ailleurs la signification des trois Isabelles de *Qui j'ose aimer* sur le plan de l'esthétique romanesque bazinienne n'est accomplie que par le rapport qui s'établit entre elles et la terre où elles vivent. C'est à ce point que la fonction de La Fouve comme vrai personnage, devient évidente.

Toute l'aventure poétique et poïétique du roman se décide au niveau de La Fouve. « Cinquième personne de la famille » (138), elle est plutôt le double d'Isa. Isa pense comme la Fouve et La Fouve pense comme Isa suggérant l'identification de l'artiste avec sa pensée poétique.[1] Belle, la fille d'Isa n'est que le fruit de cette identification :

> Cet enfant, son cordon ne l'attache qu'à moi. Pour être un lien avec Maurice, pour s'appeler Méliset, il faudrait qu'à La Fouve ce nom n'ait jamais été porté, qu'il ne me donne pas le sentiment de faire de la vie en dépouillant la mort. Il faudrait aussi… Je déraisonne, mais La Fouve, émaillée de fleurs sauvages, le pense autour de moi : il faudrait aussi que la marguerite ne sache pas toute seule donner une marguerite, que le pollen soit insuffisant et qu'un enfant conçu ne puisse s'achever sans père…Le père ! Dans un sens, il a fait son travail et le reste m'incombe. » (287)

Le rôle éphémère de Maurice, présenté métaphoriquement par Bazin pareil a celui du bourdon dans une ruche d'abeille, est celui de féconder l'imagination créatrice pour laisser travailler les techniques de création. L'homme doit disparaître de la vie des femmes comme le réel brut fond dans l'œuvre. Il ne reste que le sacrifice du sang féminin pour le succès du résultat. De même que la petite Belle qui a reçu par le sang la santé de corps et d'esprit de sa mère pour vaincre les « rhumes », pour qu'elle soit protégée contre toute attaque - « Mon sang, mon sein l'ont vaccinée contre les rhumes. »(306) -, l'œuvre se nourrit du sang de l'artiste. La vraie nourriture de l'œuvre vient de la vie de l'artiste, comme l'enfant prend vie du sang de sa mère.

La Fouve fonctionne comme un miroir réfléchissant de l'esthétique bazinienne. Elle englobe les deux aspects symbolisés par les deux sœurs : l'arriéré, le vieilli, le grotesque suggéré par Berthe et le renouvelable, l'harmonie du désordre, le sublime, suggéré par Isa. La maison a un aspect détérioré :

---

[1] Tadié J-Y. considère que l'espace personnalisé constitue l'un des aspects essentiels du récit poétique par les interprétations des paradigmes auxquelles il se prête : « Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation. » *Le récit poétique,* Paris, Gallimard, 1994, p. 10

« Elle a battu des ailes », comme disait grand-mère, en désignant de son nez triste les petits toits bas qui la prolongent sur les côtés el lui donnent l'allure d'une poule à cou nu - le cou nu c'est la cheminée - réchauffant ses poussins. Il lui est même venu une espèce de queue, pas très heureuse, sous la forme de cet appentis de brique où trône le cuveau des lessives. » (25)

Mais en même temps « elle trouve son unité » : « Le tout, disparate, trouve son unité dans la patine, sous cette vigne vierge jamais lasse d'assaillir les gouttières et qui l'hiver venu, enveloppe encore les murs et les nourrit d'un grand réseau de veines. » (25) Enveloppant les murs, la vigne, comme la lierre, assure l'harmonie de la disparate. Le parc, lui aussi, malgré l'aspect sauvage garde sa beauté chaque année renouvelable et sa forme bien organisée, « disposé en demi-cercle au bord de la rivière. » Défigurer La Fouve par les travaux, selon les intentions de Maurice, aurait signifié pour Isa en enlever la personnalité, briser son « rassurant désordre ». Isa doit la défendre, et sait le faire parce qu'elle la connaît comme elle se connaît elle-même ; elle connaît sa configuration, sa force intérieure qui lui vient de sa capacité de se renouveler :

Ces halliers à couleuvres, ces touffes truffées de gîtes, ces buissons pleins de vieux nids feutrés de crottes, ces faux sentiers contournant le moindre sureau, j'en connaissais depuis toujours le rassurant désordre, l'âpre fouillis sans cesse renouvelé et dévalant la butte jusqu'au marais où nénuphars, sagittaires et roseaux prenaient le relais. (104)

La manière dont Bazin présente La Fouve dans son roman met en lumière le fonctionnement de son imaginaire. L'image artistique se construit à partir du contact direct avec le réel filtré par la sensibilité, laissant transparaître l'acte de langage. La Fouve est l'image de la réalité artistique bazinienne, comme Combray avec ses gens, ses décors et son église l'est chez Proust. De même que chez Proust, chez Bazin elle révèle l'aspect poétique du roman, mais à la différence de l'image artistique de la *Recherche*, qui est le produit d'une réminiscence, d'une impression laissée par le réel, l'image de La Fouve est le résultat d'une réalité directement perçue par les pores comme dans l'univers poétique de Saint- John Perse ou de René Char. La Fouve est la figuration d'un processus de sublimation artistique qui démontre que le réel trouvé « à la portée » de la main de l'artiste peut devenir art sous son regard désireux de surprendre l'impulsion de la vie et sous son travail sur le langage désireux d'exprimer la vie dans sa forme la plus naturelle. L'art devient ainsi un éternel matin, comme on peut le comprendre de ce passage :

La Fouve, c'était, ce sera toujours pour moi, d'abord, La Fouve du matin, à l'air plus dense, aux murs, aux arbres plus ramassés sur eux-mêmes et comme rétrécis, ramenés à la portée de la main, à la longueur du regard, par les rosées scintillantes de mai ou les grands froids pétrifiés de décembre. » (134)

Le matin bazinien, comme le matin apollinairien de *Zone*, prouve la fraîcheur de l'entreprise littéraire, la nouveauté dans la construction de l'image. Si Apollinaire rafraîchissait le discours poétique prenant comme sources d'inspiration le fait divers à la manière d'un journal, dans *Qui j'ose aimer* Bazin rafraîchit son discours narratif

fondé sur le fait divers en adoptant des méthodes poétiques qui justifient l'accord[1] qui s'établit entre l'homme et son monde par des échanges permanents et directs entre l'être sensible et la nature.[2] La narratrice du roman est chargée de le prouver. En voilà un exemple. Trouvée à Nantes, dans le bureau de Maurice, loin de sa Fouve Isa s'égare, perd son horizon, son goût de vivre, se sentant coupable comme devant une trahison :

> Je me sentais coupable. Par moments, au bureau, je m'étonnais subitement d'être là, je manquais d'air, d'horizon, de mouvement, je me mettais sous n'importe quel prétexte à rôder sur la moquette, un instant satisfaite de sentir mes talons s'y enfoncer comme dans l'humus, mais bientôt agacée par cette molle uniformité, par l'absence de la brindille qui craque, du ravier qui roule, de la motte qui s'écrase en beurrant les bords de la semelle. (161)

La poésie bazinienne se construit sur la sensation directement éprouvée et explose dans une passion de vivre lorsque cette sensation est filtrée par la sensibilité.[3] Les sensations qui dominent dans l'univers bazinien proviennent surtout des trois sens : l'odorat, la vue et l'ouï. De leur mélange naît le goût de vivre, comme le remarque Isa : « J'aimerais avoir le nez, les yeux, les oreilles moins heureux, ne rien céder à la joie de vivre dont la saison nous fait grâce. » (216) Du goût de vivre naît l'harmonie du corps et de l'âme avec la nature. C'est le résultat du travail d'Isa et du savoir faire de Bazin. Le double échange qui s'établit entre Isa et La Fouve c'est le double échange qui s'établit entre l'écrivain et la réalité artistique. Si La Fouve acquiert son calme puisque Isa l'a acquis, La Fouve à son tour aide Isa à se comprendre, à comprendre le sens de son devenir :

> Quel calme, Isa ! Les arbres ont cessé de geindre. Le vent n'aura servi qu'à nettoyer le ciel : il n'en reste qu'un souffle, qui rase terre en agitant des feuilles. D'insipides ramiers, que je n'ai jamais pu surprendre, roucoulent sourdement dans les hautes branches du sapin où, chaque soir, ils juchent, souillant le tronc de longues giclées blanchâtres. Une rainette inlassable module ses deux notes. Puis soudain la demie tinte avec force, tandis que glisse une étoile filante ; et la lueur et le bourdonnement se prolongent, pour décroître et mourir de concert. Je comprends bien…Tendresse trahie, amour coupable, me feriez-vous donc grâce ?
>
> Née pour ceci, que vous m'avez laissé, je n'en demande pas plus. Je n'oublie rien. Mais je me garde, comme se garde ma Fouve, dévorée autant que défendue par ses halliers de ronces et de souvenirs. » (314)

---

[1] Les critiques expliquent la fusion de l'homme avec la nature dans *Qui j'ose aimer* par la réconciliation de Bazin avec le pays d'origine, cette terre qu'il avait l'air de détester dans *Vipère au poing* mais à laquelle il était au fond très attaché.

[2] L'échange permanent établi entre l'homme et la nature dans l'œuvre d'Hervé Bazin a été discuté par la critique. Voir par exemple Albrecht . R. et Albrecht M.C., « Le sentiment de la nature dans l'œuvre d'Hervé Bazin », *Actes du colloque d'Angers du 11-13 décembre 1986*, Presse de l'université d'Angers, 1987

[3] Voilà comment l'explique Anglade J. : « La vraie poésie de Bazin éclate lorsque la vision interne dépasse largement la vision externe et la recouvre. Il n'y a plus alors simple comparaison ou métaphore, mais véritable transfiguration. Et la secousse reçue est d'autant plus forte que les deux visions sont plus hétérogènes. » *Hervé Bazin*, Paris, Gallimard, 1962, p. 135

Dans cet univers poétique le souvenir n'a que le rôle de « défendre », il garde mais il ne produit pas, il n'a pas de force génératrice d'images. Il est faible et inopérant, tel que Natahalie le définit en le comparant au sort des cierge : « Non, dit-elle, ce qui a du prix, c'est ce qui nous prive longtemps. Le souvenir et les cierges, ça brûle à petit feu. » (249) Brûlant « à petit feu » le souvenir cède aux sensations la force génératrice d'images qui confèrent à l'univers romanesque bazinien sa dimension poétique. L'image de La Fouve en est l'expression. Associée à la famille féminine qu'elle abrite, elle fait ressortir l'originalité de l'esthétique bazinienne représentant un territoire poétique dans lequel fondent la tradition et l'innovation du genre romanesque comme l'écrivain même l'affirme par l'intermédiaire d'Isa que je cite en guise de conclusion :

> […] je m'étais mise à lire de très vieux romans d'amour chers à grand-mère et de tout récents, dévorés par maman sur son oreiller de malade. Les uns comme les autres m'agaçaient : ces héroïnes de jadis aux passions indéfectibles, aux puretés toujours relavées à l'eau de fleur d'oranger m'apparaissaient aussi insupportables que les modernes, qui couchent comme elles fument, avec distraction et n'ont vraiment peur que de l'enfant – gage définitif, pourtant, de la féminité. Je n'éprouvais pas plus de sympathie pour les aînées, malgré leur chaleur, que pour les cadettes, malgré leur liberté d'amazone. Je ne me sentais ni de cette époque-ci ni de cette époque-là ; mais de La Fouve où n'avait cours aucune leçon et qui n'en proposait pas. (300)

BIBLIOGRAPHIE

Bazin, H., *Qui j'ose aimer, Paris*, Bernard Grasset, 1986
Boyer, Z., *La femme dans les romans d'Hervé Bazin*, Bern, Peter Lang, 1990
Moustier, P., *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973
Tadié, J-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

PROLEPSES ET PERSPECTIVE NARRATIVE DANS *CORINNE OU L'ITALIE* DE MME DE STAËL. ANALYSE

Mirela IVAN
Université de Piteşti

Résumé : *Dans cette étude, nous nous proposons de surprendre, d'analyser et de commenter quelques aspects narratifs dans le roman personnel du XIX-e siècle* Corinne ou l'Italie *(1807) de Mme de Staël. Tout premièrement nous nous proposons de suivre la manifestation des prolepses et de découvrir les diverses méthodes utilisées par le narrateur de* Corinne ou l'Italie *pour « raconter d'avance un événement ultérieur ». La* prolepse*, définie par Gérard Genette comme étant « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur », constitue une discordance entre les traits temporels des événements dans la diégèse et les traits correspondants du récit. On peut dire que des expressions ayant le rôle d'anticiper un fait ultérieur telles que « Rome ne retentissait point* encore *dans son âme », « dans ce jour qui a changé ma vie », « j'ai su par elle dans la suite » ou « ce pays serait* bientôt *pour lui la source de… », etc. relèvent de l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur.*

Mots-clés : ***prolepses, perspective narrative, récit hétérodiégétique***

Les prolepses. Il y a diverses méthodes par lesquelles un narrateur peut raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ; nous ne rappellerons que celles rencontrées dans le roman soumis à l'analyse. Une modalité d'anticipation serait l'utilisation d'un temps verbal approprié, le futur étant d'habitude le temps de la prospection (*on verra plus tard*), mais aussi le passé de quelques verbes de « connaissance » du type *savoir, apprendre, ignorer, être au courant de*, etc., accompagnés ou non d'un adverbe qui ait le rôle de placer l'action dans le futur (*j'ignorais que, j'ai appris depuis, je ne savais pas alors que…*), soit l'utilisation des locutions adverbiales (*dans la suite, en ce qui suit*) ou des diverses constructions anticipatives (« *prévoir avec certitude ce qu'elle serait un jour* », « *Fausse sécurité !* », etc.).

Le narrateur du roman ***Corinne ou l'Italie*** de Mme de Staël procède à l'anticipation d'un événement ultérieur en se servant des méthodes énumérées plus haut, mais aussi de constructions inédites:

(1) « *Une circonstance* ***imprévue*** *accrut beaucoup le sentiment de respect que le comte d'Erfeuil éprouvait déjà, presque à son insu, pour son compagnon de voyage.* » [STAËL, 1861: 11]

Nous sommes en face d'une prolepse, une information anticipée par l'adjectif « imprévue »: la circonstance *imprévue* à laquelle se réfère le narrateur est un incendie qui s'emparera de la ville d'Ancône, en Grèce, où Oswald Nelvil, le personnage principal de ce récit, et son compagnon de voyage, le comte d'Erfeuil, sont restés pendant la nuit, avant de continuer leur voyage vers l'Italie. Devant ce péril imminent, Oswald fait preuve de courage et sauve de l'incendie la ville et les Juifs du quartier des Juifs que les habitants d'Ancône avaient fermés avec des barrières, puis il sauve les fous de l'hôpital des fous, malgré les protestations des habitants. Il devient un héros pour la foule qui le considère Saint Michel.

Ces mots «*…éprouvait déjà, presque à son insu…* » appartiennent évidemment au narrateur et il les assume. Mais, selon nous, le narrateur pouvait

renoncer à l'adverbe « *déjà* » et au verbe « *éprouvait* », car leur signification est incluse dans les sèmes du verbe « accroître »: « *accrut le sentiment de respect* » présuppose que le sentiment de respect existait déjà. Donc il aurait été suffisant de dire « *Une circonstance imprévue accrut beaucoup le sentiment de respect du comte d'Erfeuil* » pour exprimer la même idée, mais le narrateur a voulu mettre l'accent sur le respect que le compte d'Erfeuil portait à Oswald, probablement pour nous transmettre indirectement qu'Oswald avait l'habitude de gagner, sans le vouloir nécessairement, le respect des autres et pour induire au lecteur fictif le même sentiment.

(2) « *Le nom de Rome ne retentissait point* ***encore*** *dans son âme ; il ne sentait que le profond isolement qui serre le cœur quand vous entrez dans une ville étrangère, quand vous voyez cette multitude de personnes à qui votre existence est inconnue, et qui n'ont aucun intérêt en commun avec vous. (…) Il était bien loin de penser que ce pays, dans lequel il entrait avec un tel sentiment d'abattement et de tristesse, serait* ***bientôt*** *pour lui la source de tant d'idées et de jouissances nouvelles.*» [STAËL, 1861: 19]

À l'aide des adverbes « *encore* » et « *bientôt* » le narrateur anticipe que la ville de Rome, qui n'éveille *encore* en Oswald aucun sentiment de curiosité et d'admiration, qui ne réussit d'aucune manière à lui faire oublier ses douleurs et dissiper sa tristesse, deviendra *bientôt* le lieu le plus cher où il goûtera le bonheur. C'est l'amour pour Corinne, la femme la plus célèbre d'Italie, poète, écrivain, improvisatrice et l'une des plus belles femmes de Rome, qui le fera laisser de côté les préjugés sur les Italiens et découvrir leurs beautés et leur culture. Toutefois, le narrateur accorde une importance secondaire à ce fait, parce qu'en utilisant l'imparfait, il renvoie à l'arrière-plan l'information fournie.

On peut remarquer encore que le narrateur s'adresse directement au narrataire externe (lecteur fictif), en utilisant le pronom personnel de deuxième personne (le « *vous inclusif*») et indirectement, à l'aide du déictique « *ce* pays ».

(3) « *Lord Nelvil fut très agité tout le jour, en pensant à la visite du soir ; mais il écarta, tant qu'il le put, les réflexions qui le troublaient, et tâcha de se persuader qu'il pouvait y avoir du plaisir dans un sentiment, sans que ce sentiment décidât du sort de la vie.* ***Fausse sécurité*** *! car l'âme ne reçoit aucun plaisir de ce qu'elle reconnaît elle-même pour passager.* » [Staël : 1861, 39]

L'agitation du Lord Nelvil dont il est question dans ce fragment a pour cause le fait suivant : le lendemain de la fête du Capitole (le couronnement de Corinne), le comte d'Erfeuil vient chez lord Nelvil et lui donne la bonne nouvelle qu'ils sont attendus le même soir en visite chez Corinne. Il lui avait écrit ce matin-là pour lui demander la permission d'aller chez elle le soir avec Qswald Nelvil et elle l'a accepté. Cette chose trouble profondément Qswald et le rend très agité en attendant cette visite inespérée; ce sont les premiers signes de l'amour.

La prolepse rendue par l'expression « *Fausse sécurité!* » anticipe que *ce sentiment* allait vraiment décide*r du sort de* sa *vie*, car cette première visite représente le début d'une longue série de rendez-vous et le commencement d'une affection réciproque, profonde et mutuelle au commencement, déclarée et passionnée plus tard. On peut considérer que cette première visite d'Oswald Nelvil chez Corinne constitue le nœud déclencheur de l'intrigue, parce que de cette visite découlent les événements infortunés qui troublent l'état initial (non–problématique) des protagonistes.

On doit remarquer aussi l'adresse indirecte au narrataire externe, cachée sous la forme d'une maxime « *car l'âme ne reçoit aucun plaisir de ce qu'elle reconnaît elle-même pour passager* ». Le narrateur de *Corinne ou l'Italie* ne peut pas du tout relater

objectivement les événements et les pensées des personnages, il laisse toujours des traces, plus ou moins évidentes, de son implication dans l'acte d'énonciation: « *tant qu'il le put* » est une des preuves dans ce sens.

(4) « *Il* [Lord Nelvil] *se dit en lui-même: – C'est la plus séduisante des femmes, mais c'est une Italienne; et ce n'est pas ce cœur timide, innocent, à lui-même inconnu, que possède sans doute la jeune Anglaise à laquelle mon père me destinait. –*

Cette jeune Anglaise se nommait Lucile Edgermond, la fille du meilleur ami du père de lord Nelvil ; mais elle était trop enfant encore lorsque Oswald quitta l'Angleterre, pour qu'il pût l'épouser, ni même ***prévoir*** *avec certitude ce qu'elle serait un jour.* » [STAËL, 1861: 59]

Nous tenons à rappeler le contexte situationnel de ce fragment pour déchiffrer le rôle de cette prolepse: après quelques jours de la première visite d'Oswald, Corinne écrit une lettre à lord Nelvil et l'invite à visiter ensemble les chefs-d'œuvre des beaux-arts de Rome, en se proposant pour guide, sous le prétexte de lui faire connaître et aimer sa patrie. En réalité, elle voulait fixer lord Nelvil en Italie, auprès d'elle. Il accepte l'invitation et les deux partent chaque matin visiter divers points d'attraction de Rome. Ainsi, leurs sentiments deviennent de plus en plus profonds et visibles, même s'ils cherchent tous les deux à les dissimuler. Mais Oswald cache un secret qui lui agrandit la souffrance; il aime déjà Corinne de tout son cœur, mais cet amour est, pour lui, impossible, car son père l'avait destiné, avant sa mort, à la fille de son meilleur ami: Lucile Edgermond.

Dans le premier paragraphe nous sommes en face d'un monologue intérieur, rendu par le narrateur à l'aide du discours rapporté et de l'indicatif présent. Si le narrateur coïncidait avec le personnage, alors la focalisation serait interne, mais ici le narrateur est extérieur à la diégèse, donc la focalisation est zéro, seul un narrateur omniscient ayant la capacité de pénétrer les pensées les plus intimes de ses personnages. Cette omniscience est confirmée dans le deuxième paragraphe où le narrateur fait une anticipation qui maintient vif l'intérêt du lecteur pour la lecture : il s'agit de la prolepse: « *mais elle était trop enfant encore […] pour qu'il pût l'épouser, ni même* ***prévoir*** *avec certitude ce qu'elle serait un jour.* » Cette affirmation est assumée par le narrateur, car c'est lui qui est capable de faire des anticipations certaines. Il connaît déjà la fin de l'histoire et « lui échappe » une information qui rende le lecteur plus curieux et intéressé à suivre le fil de cette histoire.

Par l'intermédiaire de cette prolepse, le narrateur annonce que le lecteur, en même temps que le héros, aura une grande surprise, même un choc, à propos de cette jeune Anglaise. En effet, plus tard Oswald apprendra la plus triste et dévastatrice nouvelle de sa vie: Lucile Edgermont est la sœur de Corinne. Lord Nelvil, le père d'Oswald, avait projeté initialement avec lord Edgermond, le mariage de son fils avec Corinne (alors miss Edgermond), mais après quelque temps, lord Nelvil se ravise. Ses raisons en étaient que miss Edgermond a dix-huit mois de plus que son fils et qu'elle est une fille qui a toujours besoin de plaire, de captiver, d'être indépendante, chose inacceptable en Angleterre. Alors, pensait-il, pour développer ses talents, Corinne irait en Italie et y attirerait Oswald, chose impardonnable, car, selon son opinion, cela ferait perdre à son fils l'esprit national et les préjugés. C'est pourquoi lord Nelvil–père écrit une lettre à son ami intime, lord Edgermond, et lui propose un changement dans leur projet d'union entre leurs familles: il lui demande de destiner à Oswald sa seconde fille, Lucile, qui est plus jeune que sa sœur de douze années et qui convient mieux à ses goûts. Vers la fin de cette lettre, lord Nelvil–père conjure son ami de ne pas faire connaître à Oswald sa fille aînée avant que Lucille soit en âge de le fixer. Trop tard,

dirions-nous, car Oswald lira cette lettre (voir pp. 381–383) beaucoup de temps après avoir fait des promesses et des serments à Corinne.

Perspective narrative. Pour analyser la perspective narrative du roman *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël, nous avons choisi quatre fragments:

(1) « *Oswald, lord Nelvil, pair d'Écosse, partit d'Édimbourg pour se rendre en Italie, pendant l'hiver de 1794 à 1795. Il avait une figure noble et belle, beaucoup d'esprit, un grand nom, une fortune indépendante ; mais sa santé était altérée par un profond sentiment de peine, et les médecins, craignant que sa poitrine ne fût attaquée, lui avaient ordonné l'air du midi. (…) La plus intime de toutes les douleurs, la perte d'un père, était la cause de sa maladie; des circonstances cruelles, des remords inspirés par des scrupules délicats, aigrissaient encore ses regrets, et l'imagination y mêlait ses fantômes. Quant on souffre, on se persuade aisément que l'on est coupable; et les violents chagrins portent le trouble jusque dans la conscience.*

A vingt-cinq ans, il était découragé de la vie ; […] » [STAËL, 1861: 1]

Dès les premières lignes on se rend compte que le narrateur de ce récit est l'un hétérodiégétique (absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte à la troisième personne). Ce narrateur hétérodiégétique introduit le personnage principal de ce récit envers lequel il montre beaucoup de sympathie et de compassion. Il essaie, dès le début, de transmettre aisé au lecteur fictif ce sentiment positif envers Oswald, un bel homme, riche et cultivé, mais malheureux et malade. Le narrateur s'adresse indirectement au narrataire externe en faisant appel aux vérités universellement valables (*Quant on souffre, on se persuade…*) qui ont le rôle d'attirer l'adhésion du lecteur.

Le narrateur nous fournit, dès les premières lignes, toutes les informations nécessaires pour fixer le moment de l'action du récit: la saison, l'année, le lieu où se passe l'action, le nom, l'âge et la description physique du héros.

On ressent la subjectivité du narrateur qui, selon nous, paraît impliqué émotionnellement à l'acte de raconter. C'est comme s'il avait perdu lui-même le père et sait de sa propre expérience que cette perte est *la plus intime de toutes les douleurs*. Mais pourquoi le narrateur ne dit pas « *la perte d'un père, pour lui, la plus intime de toutes les douleurs, était la cause de sa maladie* »? Probablement parce que cette formule, étant plus objective que la première, ne réussirait pas de la même façon à obtenir la compassion du lecteur. On a ici, selon nous un cas de polyphonie où on entend trois voix: la voix d'Oswald qui a perdu son père, la voix du narrateur comme locuteur et une voix qu'on ne peut pas définir, mais qui englobe l'humanité entière ; c'est une sorte de maxime ou vérité généralement valable.

L'adverbe *encore* de « *…aigrissaient encore ses regrets* » est pris en charge toujours par le narrateur et annonce qu'il y aura un jour quand Oswald Nelvil se débarrassera de ces remords qui *aigrissaient* les *regrets* d'avoir affligé son père. Cet adverbe peut aussi être interprété comme synonyme de « davantage » ou « en plus », mais nous le percevons plutôt comme « proleptique» (anticipatif) tout en connaissant le contenu du roman.

(2) « *Oswald arriva le soir chez Corinne avec un sentiment tout nouveau ; il* ***pensa*** *qu'il était* ***peut-être*** *attendu. Quel enchantement que cette première lueur d'intelligence avec ce qu'on aime! […]*

Lord Nelvil avait une dignité dans les manières qui intimidait Corinne ; et d'ailleurs elle craignait, en lui rappelant sa noble conduite, de montrer trop d'émotion; il lui semblait qu'elle en aurait moins quand ils ne seraient plus seuls. Oswald fut profondément touché de la réserve de Corinne, et de la franchise avec

laquelle elle trahissait, sans y penser, les motifs de cette réserve ; mais plus il était troublé, moins il pouvait exprimer ce qu'il éprouvait. […]

Corinne avait en conversation plus d'assurance qu'Oswald ; néanmoins l'embarras qu'il témoignait était partagé par elle; et dans sa distraction, cherchant une contenance, elle posa ses doigts sur la harpe qui était placée à côté d'elle, et fit quelques accords sans suite et sans dessein. Ces sons harmonieux, en accroissant l'émotion d'Oswald, semblaient lui inspirer un peu plus de hardiesse. Déjà il avait osé regarder Corinne (eh ! qui pouvait la regarder sans être frappé de l'inspiration divine qui se peignait dans ses yeux ?); et rassuré, au même instant, par l'expression de bonté qui voilait l'éclat de ses regards, ***peut-être*** *Oswald allait-il parler, lorsque le prince Castel-Forte entra.* » [STAËL, 1861: 46-47]

Le lendemain de la première visite d'Oswald chez Corinne, troublé par le « nouveau sentiment » qu'il éprouvait (c'était l'amour pour Corinne) et poussé par la peur de ne pas souffrir de nouveau, il décide de ne plus continuer ces visites, même s'il était attendu par Corinne. Mais après ce jour d'absence, Oswald Nelvil obtient de son ami, le comte d'Erfeuil qui avait été chez Corinne, la plus heureuse nouvelle: celle que Corinne l'aimait et qu'elle s'intéressait à lui. Le comte d'Erfeuil est le premier qui devine l'amour de Corinne pour Oswald et cela à la suite de quelques actions (ou mieux dit réactions) de Corinne: quand elle apprend l'histoire d'Ancône dont le héros était Oswald, elle fond en larmes. En apprenant toutes ces bonnes nouvelles, plein d'espoir, Oswald décide de visiter Corinne le même soir. Ce qui est raconté dans ce fragment se passe donc ce soir-là.

Le verbe « *semblaient* » du troisième paragraphe et l'adverbe « *peut-être* » du premier et troisième paragraphe pourraient, à la première vue, être interprétées comme un changement de focalisation : on serait tenté de juger que dans ce fragment, à la différence des autres, le narrateur en sait moins que le personnage, mais si on pense plus profondément, on se rendra compte que ces modalisateurs ne sont pas pris en charge par le narrateur, mais ils appartiennent au héros. Dans la phrase « …*peut-être Oswald allait-il parler, lorsque le prince Castel-Forte entra* » le narrateur rend, dans un discours narrativisé, les pensées et les sentiments du héros et c'est Oswald qui, à l'entrée inopinée du prince Castel-Forte, a l'impression que, s'il n'avait pas été dérangé par celui-ci, il aurait eu le courage, *peut-être*, de parler à Corinne.

Le narrateur prouve son omniscience en nous dévoilant les pensées les plus intimes de ses personnages: il sait qu'Oswald *pensait qu'il était peut-être attendu*, ce qui lui procurait une sorte *d'enchantement*, il sait aussi que l*es sons harmonieux* que Corinne articulait avec sa harpe *accroissaient l'émotion d'Oswald* et que la bonté des regards de Corinne le *rassurait.* Quant à Corinne, le narrateur nous décrit son état psychique, les sentiments et le trouble éprouvés dans la présence d'Oswald : elle veut apprendre à détour pourquoi Oswald ne l'avait plus visitée, mais son impatience et son inquiétude la trahissaient; *elle craignait de montrer trop d'émotion; il lui semblait qu'elle en aurait moins quand ils ne seraient plus seuls*, mais elle *trahissait*, *sans y penser, les motifs de* sa *réserve*, etc. Des expressions telles : « *d'ailleurs, il lui semblait, profondément (touché), sans y penser, semblaient*, etc. » appartiennent exclusivement au narrateur, le seul capable de faire avec tant d'assurance de telles affirmations.

A propos de l'adverbe « d'ailleurs », nous dirions avec Hélène Jaccomard que, « *lorsque les articulations du raisonnement sont soulignées par des adverbes du type* d'ailleurs, peut-être, certes, évidemment, bien sûr *et des conjonctions telles que* bien que, encore que, *etc. au sein d'un récit, le narrateur assume une objection laissée*

informulée et ressent, en conséquence, la nécessité d'y pallier. » [JACCOMARD, 1993 : 357]

La dénivellation de ton dans la structure de l'énoncé, marquée graphiquement par les parenthèses (*l'aparté*[1]) : « *(eh ! qui pouvait la regarder sans être frappé de l'inspiration divine qui se peignait dans ses yeux ?)* » montre encore une fois la subjectivité du narrateur, son implication affective et, en plus, trahit une adresse indirecte aux lecteurs fictifs.

Nous avons observé, tout au long de ce récit, une inconséquence du narrateur en ce qui concerne le type de focalisation:

(3) « ***Peut-être***, *sans s'en rendre raison, Corinne désirait-elle de renvoyer le plus qu'il était possible ce qu'on ne peut se dispenser de connaître à Rome; car qui l'a jamais quittée sans avoir contemplé l'Apollon du Belvédère et les tableaux de Raphaël* ***?*** *Cette garantie, toute faible qu'elle était, qu'Oswald ne partirait pas encore, plaisait à son imagination. Y a-t-il de la fierté, dira-t-on, à vouloir retenir ce qu'on aime par un autre motif que celui du sentiment* ***? Je ne sais****; mais plus on aime, moins on se fie au sentiment que l'on inspire ; et, quelle que soit la cause qui nous assure la présence de l'objet qui nous est chair, on l'accepte toujours avec joie.* » [Ionescu–Ruxăndoiu :1991, 95]

Dans ce fragment le narrateur paraît savoir moins que son personnage et on est tenté de juger le type de focalisation, à cause de « *Je ne sais* », comme étant externe. Et vraiment, si ce « je ne sais » se réfère à la « fierté » de Corinne, alors on a *Narrateur<Personnage*, parce que d'habitude le narrateur connaissait les pensées et les sentiments les plus profonds et secrets de Corinne, mais maintenant il paraît les ignorer. Toutefois nous hésitons d'affirmer avec assurance que, dans ce fragment, la focalisation est externe à cause de la phrase « *Cette garantie, toute faible qu'elle était, qu'Oswald ne partirait pas encore, plaisait à son imagination* » qui démontre que le narrateur a quand même la capacité de pénétrer ses pensées, parce qu'il sait ce qu'elle imagine. Corinne propose à Oswald de voir ensemble tous les édifices de Rome moderne et puis d'admirer les collections de tableaux et de statues qu'elle renferme, tout en espérant qu'ainsi elle ajournerait le moment du départ d'Oswald; c'est ça la *garantie* dont elle parle par la bouche du narrateur.

La proposition incidente « *toute faible qu'elle était* » représente un des multiples cas de polyphonie : elle appartient à Corinne qui réalise que son plan de retenir Oswald ne lui offrait aucune garantie de réussite, mais elle est prise en charge par le narrateur qui, en sachant qu'Oswald partira un jour, affirme avec conviction que cette garantie était faible, et alors on parle d'une anticipation (prolepse).

L'indicatif présent et le pronom personnel de première personne singulier de la proposition «*Je ne sais*», ainsi que le pronom personnel de première personne pluriel (le *nous* inclusif) relève de ce qu'on nomme fréquemment le « *je narrant* » (le moment de l'énonciation). Après avoir dit « je ne sais », le narrateur essaye de réparer son ignorance et affirme : « *mais plus on aime, moins on se fie au sentiment que l'on inspire ; et, quelle que soit la cause qui nous assure la présence de l'objet qui nous est chair, on l'accepte toujours avec joie* ». C'est une maxime, mais en utilisant le « nous inclusif » (c'est-à-dire *je+vous*), il nous donne l'impression qu'il parle en connaissance de cause, comme si la vérité vraie parlait par sa bouche. Donc cette phrase représente aussi une adresse au lecteur fictif.

[1]Liliana Ionescu–Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Editura Academiei Române, Bucuresti, 1991, p. 99

On doit remarquer de nouveau que le narrateur ne peut pas se tenir à raconter objectivement cette histoire; il s'y implique et cette subjectivité transparaît dans son discours.

4. « *Elle* [Corinne] *se fit transporter sur un fauteuil, près de la fenêtre, pour voir encore le ciel. Lucile revint alors ; et le malheureux Oswald, ne pouvant plus se contenir, la suivit, et tomba sur ses genoux en approchant de Corinne. Elle voulait lui parler, et n'en eut pas la force. […] Alors elle le* [la lune] *lui montra de sa main mourante, et son dernier soupir fit retomber cette main.*

Que devient Oswald ? Il fut dans un tel égarement, qu'on craignit d'abord pour sa raison et pour sa vie. Il suivit à Rome la pompe funèbre de Corinne. Il s'enferma longtemps à Tivoli, sans vouloir que sa femme ni sa fille l'y accompagnassent. Enfin l'attachement et le devoir le ramenèrent auprès d'elles. Ils retournèrent ensemble en Angleterre. Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure. Mais se pardonna-t-il sa conduite passée ? le monde, qui l'approuva, le consola-t-il ? se contenta-t-il d'un sort commun, auprès ce qu'il avait perdu ***? Je l'ignore****; Je ne veux, à cet égard, ni le blâmer ni l'absoudre.* » [STAËL, 1861: 486-487]

Ce sont les dernières phrases du roman qui racontent les derniers moments de la vie de Corinne et la destinée d'Oswald après la mort de cette femme qu'il a aimée le plus et, paradoxalement, qu'il a tuée avec ses mauvaises décisions.

Nous tenons à dire quelques mots sur le contexte, plus ou moins immédiat, de ce fragment pour bien comprendre l'importance de la ville de Tivoli pour les deux amoureux. Oswald avait avec sa femme Lucile une fille, Juliette, sur laquelle Corinne a laissé une belle « empreinte »: vers la fin de sa vie, Corinne a accepté de donner à cette fille qu'elle aimait beaucoup des leçons de musique et lui a appris jouer à la harpe. Parmi d'autres mélodies, elle lui apprend un air écossais qu'elle avait fait entendre à lord Nelvil, à Tivoli, en présence d'un tableau d'Ossian. Elle voulait à tout prix qu'Oswald ne l'oublie pas après sa mort. Mais Lucile, sa sœur et en même temps la femme de l'homme qu'elle a tant aimé, en voyant les progrès que les leçons de Corinne faisaient faire à sa fille, se sentait très blessée et jalouse. Cependant, elle reviendra bientôt à des meilleurs sentiments quand elle apprendra que sa sœur n'aura plus que peu de temps à vivre.

Le dernier paragraphe s'adresse évidemment aux narrataires externes. Le narrateur imagine et anticipe les questions que les lecteurs puissent lui poser (« *Que devient Oswald ?* », « *se pardonna-t-il sa conduite passée ? le monde, qui l'approuva, le consola-t-il ? se contenta-t-il d'un sort commun, auprès ce qu'il avait perdu ?* ») et leur donne une réponse très simple: « *Je l'ignore* ». Tout ce qu'il peut dire est que, après la mort de Corinne, Oswald se retire pour longtemps à Tivoli (la ville où il avait été si heureux avec Corinne), loin de sa femme et même de sa fille, dans une tentative désespérée, dirions-nous, de cicatriser ses blessures et de concilier sa conscience. Le réussira-t-il? Notre réponse à cette question et aux autres anticipées par le narrateur est certainement « NON ». Si tout le long du récit, le narrateur n'a pas pu se tenir à distance et a exprimé (explicitement ou implicitement) son opinion chaque fois qu'il a eu l'occasion, cette fois-ci il choisit de donner une réponse neutre : « *Je l'ignore; Je ne veux, à cet égard, ni le blâmer ni l'absoudre* ». Il déclare son ignorance et prend donc une position neutre (il ne condamne pas Oswald, mais il ne tient non plus sa part) ; il le fait justement à la fin, quand tout lecteur attend, peut-être, du narrateur un final dans le vrai sens du mot et non pas des questions sans réponses; un autre dénouement du type «*Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus*

pure. Mais il ne se pardonna jamais sa conduite passée » aurait satisfait, probablement, mieux le lecteur, sans lui donner le vague sentiment de regret pour « avoir perdu son temps » avec une telle lecture. Mais seul un lecteur superficiel et non expérimenté pourrait penser de cette manière, un lecteur compétent (celui visé par le narrateur), au contraire, va bien goûter cette décision du narrateur de laisser une porte ouverte aux multiples interprétations.

Nous pourrons donc parler, dans ce fragment aussi, de *Narrateur< Personnage***,** ce changement de focalisation étant dû à l'inconséquence du narrateur. Le narrateur n'est donc plus omniscient, car il ignore ce que son héros sent et pense vraiment. Nous sommes d'accord avec Genette quand il affirme que le narrateur en sait toujours plus que son héros et nous savons que la soi-disant ignorance n'est qu'un jeu que le narrateur choisit de jouer.

On peut **conclure** que le roman personnel *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël a un seul narrateur (absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte à la troisième personne) et ce narrateur est omniscient (*Narrateur > Personnage*). Cela signifie qu'il a la capacité de pénétrer les pensées les plus intimes de ses personnages et qu'il connaît des choses qu'aucun de ses personnages ne connaît.

Même si la plupart des romans personnels du XIXe siècle sont écrits à la première personne, la troisième personne pourrait être considérée, dans le cas de *Corinne ou l'Italie*, comme « *un masque derrière lequel se réfugie un* je *trop timoré pour s'exposer immédiatement au regard du lecteur. Ce dernier pénètre la conscience du personnage et en ressort sans qu'aucune transition ne soit véritablement perceptible*. » [HUBIER, 2003: 105]

BIBLIOGRAPHIE

Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000

Cordesse, G., *Narration et focalisation*, dans *Poétique*, nº 76 / 1988, p.p. 487-498

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983

Genette, Gérard, *Figures III. Le discours du récit, Paris*, Editions du Seuil, 1972

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003

Ionescu–Ruxăndoiu, Liliana, *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Editura Academiei Române, Bucuresti, 1991

Jaccomard, Hélène, Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Librairie Droz, Genève, 1993

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, José Corti, 1981

Pouillon, Jean, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946

Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé, 1998

Rabatel, Alain, « *Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives* » dans *Le point de vue. Cahiers de Praxématique*, n° 41 / 2003, p.p. 7-24

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Tome II, « *La configuration dans le récit de fiction* », Paris, Editions du Seuil, 1984

Rousset, Jean, *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986

Schaeffer, Jean-Marie, *Temps, mode et voix dans le récit*, in Ducrot, O. et Schaeffer, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995

Staël, Madame de, *Corinne ou l'Italie*, Librairie de Firmin Didot, Paris, 1861

Todorov, Tzvetan, « *Les catégories du récit littéraire* » dans *Communications*, n° 8 / 1966, p.p. 125–151

Weinrich, Harald, *Grammaire textuelle du français*, Les Éditions Didier / Hatier, Paris, 1989.

JULIEN GRACQ : ATTENTE SUR UNE PRESQU'ÎLE

Simona JIŞA
Université Babeş-Bolyai

Résumé : *L'article se propose d'analyser le récit de Julien Gracq en utilisant le thème de l'attente comme prétexte pour parler du processus de l'écriture. Ainsi l'homme qui attend une femme remplit le rôle de l'Ecrivain qui nourrit son esprit de toutes les richesses possibles que son écriture pourrait contenir. Le contact avec la réalité – la rencontre amoureuse avec la femme aimée – ne lui offre plus la même intensité du plaisir que l'imagination lui a procuré avant. La chute dans la réalité entraîne la fin du texte, car la mimésis littéraire se montre supérieure à son modèle concret, tangible, réel.*

Mots-clés : ***attente, errance, processus d'écriture.***

> *Il sentait contre son poignet le trottinement de l'aiguille qui mangeait les secondes une à une. II en percevait derrière le bonheur de la minute, la piqûre aiguë. Si lentement ?... Si vite? Qui peut le dire? tout est mêlé, tout est ensemble, dans cette fuite acharnée. Mais déjà une porte bat derrière la porte : quelqu'un va venir. (Gracq, Julien, 1970 :116)*

C'est depuis *Madame Bovary* de Gustave Flaubert qu'on pouvait parler des « romans sur rien », un « rien » du type « fait divers », mais devenu texte romanesque grâce au pouvoir de l'écrivain de transformer la réalité eu fiction. *La Presqu'île* de Julien Gracq ne fait que répéter cette expérience littéraire, sa forme narrative n'est que le récit d'un homme qui attend une femme pendant quelques heures. Mais l'histoire banale d'une attente devient le prétexte pour des réflexions sur la condition humaine et sur l'Ecrivain et le texte qu'il crée.

« Partie saillante d'une côte, rattachée à la terre par un isthme, une langue de terre » – voilà la définition de la presqu'île donnée par le *Petit Robert.* Si on voulait la dessiner, on figurait la presqu'île comme un espace libre de trois quarts lié à la terre par la ténuité d'un fil. C'est, donc, un espace presque libre, ouvert à tous les vents, à toutes les aventures qui peuvent arriver par « la mer ». Il faut tenir compte tout de même de cette quatrième partie qui garde le contact avec la terre, de la même manière que la fiction a une certaine connexion avec la réalité. Le choix de la forme géographique fait par l'auteur s'avère intéressant du point de vue du lecteur aussi : une île signifierait l'isolement complet, l'univers clos sur lui-même, tandis que la presqu'île, tout en gardant une ouverture vers la liberté, préserve son contact avec la terre, tout comme le lecteur, qui, libre dans son interprétation, ne cesse pourtant de revenir périodiquement au texte.

La presqu'île suggère la rencontre entre deux éléments fondamentaux : la terre et l'eau. Selon Mircea Eliade, « les eaux symbolisent la totalité universelle des virtualités ; elles sont *fons et origo*, la source de toutes les possibilités ; elles précèdent toute forme et *soutiennent* toute création. » (ELIADE, Mircea, 1992 : 120). L'eau pourrait symboliser également la tension non créatrice encore, la vibration à l'attente de la genèse des formes. Continuant cette ligne symbolique, l'eau signifierait encore

l'œuvre non « mise en œuvre », un moment d'avant le premier mouvement de la création. Elle se prête à toute forme donnée par le créateur : « L'Esprit de Dieu était sur les eaux », comme disait la Bible. La parole n'existait pas encore, mais elle était à l'« attente » de son premier éclatement.

La terre est déjà la forme déterminée. Elle ressemble à l'eau par les principes de la fertilité et de la maternité que les deux éléments contiennent. Mais la terre se distingue de l'eau par la consistance substantielle. Mircea Eliade précise encore que « la terre produit des formes vivantes » (ELIADE, Mircea, 1992 : 241) et que « des qu'elle s'était séparée des eaux, cessant d'être virtuelle, toute "forme" tombe sous la loi du temps et de la vie. » (ELIADE, Mircea, 1992 : 243) L'île ou la presqu'île fait que « l'émersion répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle » (Eliade, Mircea, 1992 :120), « les eaux ne peuvent pas transcender la condition du virtuel, des germes et des latences. Tout ce qui est *forme* se manifeste au-dessus des Eaux, tout en s'en détachant. » (ELIADE, Mircea, 1992 : 241)

La terre devient, dans le plan esthétique, le symbole du Livre. C'est pourquoi Julien Gracq invite ses lecteurs à faire une promenade-lecture à travers un récit-presqu'île. Nous proposons une lecture du texte selon le schéma où le personnage principal, Simon, est le centre générateur du texte, autrement dit, *alter ego* du l'auteur. Ses promenades à travers l'espace de la presqu'île lui rappellent des moments heureux de l'enfance ou passés avec la femme aimée. C'est grâce à ces deux données que Simon vit son attente et fait passer le temps, et que Julien Gracq réalise sa nouvelle.

Simon vit de ce qu'il voit – l'espace que l'auteur nous décrit – et de ce qu'il pense, de ce dont il se souvient. Le héros est un « espace » clos dans le livre. Sa psychologie est une véritable géographie symbolique : il aime la mer (voyons-la comme l'espace de la liberté humaine), les marécages (espaces de l'inconscient), les côtes et les rocs, les collines, les vallées, les forêts (autant de symboles ascensionnels, descendants, de l'ouverture et de la fermeture). C'est pourquoi il n'est pas difficile de voir en Simon l'espace-livre.

La route qu'il parcourt à pied ou en voiture, pour faire passer le temps, illustre le penchant de Simon pour les voyages dans les deux sens : intérieur et extérieur (converti, lui aussi, en voyage intérieur). *L'homo viator* s'applique à sa propre initiation. Tout voyage, on le sait, renferme en lui le désir de connaître. Le voyage de Simon est généré par le désir de s'approprier quelque chose du mystère de la femme-médiatrice. Aussi la femme est-elle un but devenu moyen pour vivre l'attente.

Quant à l'enfance, elle est la modalité par laquelle on essaie de récupérer un espace passé. Il y a une similitude présent-passé qui mène à une identification des deux axes temporels : « le souvenir lui revenait » (GRACQ, Julien, 1970 : 48). Les souvenirs de l'enfance sont liés aux vacances et si l'on jouait sur l'homophonie (« vacance »), le temps serait celui de la liberté et, en même temps, du vide qu'on doit remplir.

L'ancien pays de ses vacances d'enfant est un pays voué non pas à l'action, mais à la contemplation et qui invite à la rêverie. C'est ici que Simon attend Irmgard (il attend l'Autre), une absente présente : « Irmgard était déjà là – mieux que présente, disponible – puisqu'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle, son après-midi de tout un affairement précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle » (GRACQ, Julien, 1970 : 50). Julien Gracq dévoile les choses dès le début et nous montre Simon qui découvre en lui-même la capacité de recréer un monde, un être humain, selon les quelques données dont il dispose déjà, grâce au pouvoir de la mémoire. Simon joue à Dieu, car ce fut Dieu qui a commencé à remplir une absence de toute chose. Simon est fasciné par la liberté acquise, tout d'un

coup, par le délai que Irmgard lui accorde involontairement. L'être humain semble échapper, de cette manière, à sa condition, devenant, lui-même, organisateur de l'espace et (re)créateur d'êtres.

Il se pose la question si Simon ne se transforme pas dans un simple manipulateur de marionnettes, car on ne peut pas contester le côté illusionnant de ce personnage. Simon est encore une fois et d'une façon évidente, *l'aller ego* de l'écrivain : le héros vit seulement de son imagination dont le fond de toile est représenté par les lieux qu'il visite. Il existe dans la fiction, par les mots qui bâtissent un paysage et font parler et se mouvoir les personnages. C'est, peut-être, pour cela que Simon a, à la fin, « peur de rejoindre » : il a peur de rejoindre la réalité après avoir longtemps voyagé dans le pays de l'imaginaire.

Julien Gracq pourrait y glisser une analyse de la psychologie du lecteur : tout en voyant diminuer les pages du livre qu'il est en train de lire, le lecteur commence à regretter la fin prochaine et inéluctable, tout en souffrant, lui aussi, de cette angoisse de retomber dans l'espace concret et délimité du réel.

A l'aide de Simon, Julien Gracq esquisse le portrait de l'homme seul, de l'homme du XX^{e} siècle, ambigu par essence : il craint sa solitude, cherchant toujours à vivre au moins à deux pour « tromper » son solipsisme avec quelqu'un, au demeurant une femme ; d'autre part, il désire cette solitude, il veut être asymptotiquement suffisant à soi-même. L'homme actuel s'est pris (ou épris) du goût de ne faire que ce qu'il désire faire, de quitter les commandements externes. Au dix-huitième siècle, Rousseau avait fait le premier pas, mais l'homme du vingtième siècle a poussé aux extrêmes le drame de cette ambiguïté. Le romantisme lui a légué le plaisir de rêver, de s'évader et de construire un univers compensatoire. Le surréalisme lui a réappris à apprécier l'inconscient, la rêverie et l'errance dans la solitude et à l'attente que le « hasard objectif » révélateur survienne. De nos jours, il n'y a plus de compensation, car l'homme exige la totalité de la vie vécue comme monde personnel, il « rend » son corps et son âme au plaisir de pouvoir faire durer à l'infini son univers fictionnel.

Si, dans une première étape, tous les lieux que Simon parcourt sont peuplés par la présence de la femme, une seconde étape apparaîtra bientôt, d'abord subreptice, ensuite affirmée en tout conscience : « l'image d'Irmgard ne pénétrait pas dans la pièce, où les meubles mangés par l'ombre se rencognaient déjà pour une veillée maussade. A mesure que l'heure passait et le pressait, que le désir qu'elle fût là devenait presque angoisse, c'était comme si les choses se fussent murées hostilement contre la possibilité » (GRACQ, Julien, 1970 : 130-131). Si, d'abord, le principe de la féminité est omniprésent et donne vie à tout espace, la femme arrive à combattre contre le temps et contre la manière dans laquelle le Temps fait comprendre à Simon la possibilité de l'attente pure comme essentielle. Mais Irmgard succombe pendant ce combat, n'étant, au fond, qu'un autre être soumis aux mêmes lois de l'humaine condition. C'est pour cela que Simon conclut qu'« il n'y a avait pas de place ici pour une vivante! » (GRACQ, Julien, 1970 : 131). « Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image ne se formait plus. » (GRACQ, Julien, 1970 : 166) est une phrase qui affirme l'annihilation de la Femme comme image de l'Autre.

On va s'arrêter ensuite sur la modalité par laquelle le thème du retard se lie et complète le thème de l'attente.

Dans les premières pages du récit, Julien Gracq écrit : « Maintenant le *retard va commencer* » (GRACQ, Julien, 1970 : 38) et le texte semble être dans une position impropre, comme s'il débutait par l'épilogue et il fallait supposer que tout s'est déjà passé, le spectacle vient de finir et la circularité du texte se clôt. C'est une phrase

illogique parce qu'Irmgard n'est pas en retard, à vrai dire, elle ne le sera qu'après 19h 53 ; c'est, donc, Simon qui pense en termes de décalage temporel. Il a, peut-être, l'intuition de ce qui lui arrivera vers la fin de la journée après son voyage errant et initiatique. Il se peut également que cette phrase soit, au niveau de la cohérence textuelle un moyen pour faire infléchir l'horizon d'attente vers la direction souhaitée par l'auteur. On trouverait ici une des clés du récit : un récit sur rien si ce n'est, sur une attente, et c'est un véritable défi textuel que de proclamer, dès le début de l'œuvre, une de ses conclusions finales.

Le sentiment de l'attente et du retard s'analysent au niveau de l'inconscient et presque du somatique : « il regardait ses mains alertées par une sourde urgence » (GRACQ, Julien, 1970 : 49) « de nouveau la sensation bizarre du *tard-venu*, qui ne cessait de pointer en lui depuis le matin, revint l'assaillir plus fort » (GRACQ, Julien, 1970 : 79). Pour gloser encore plus sur ce paradoxe intéressant entre le sentiment du « tard-venu » et celui de l'« attente » (soit-elle celle de la femme), on décrit 1'« attente » comme projection vers la plénitude de l'avenir réalisé par quelqu'un « déjà venu », tandis que le « tard-venu » est celui qui se rapporte à la plénitude du passé. De cette façon, Simon brouille les axes temporels et semble pouvoir vivre, bien que dramatiquement, chaque durée : le présent qui lui donne le chagrin de la solitude, le futur – parce que ce sera seulement alors qu'il vaincra cette solitude, tandis que le passé est le tremplin du personnage pour continuer à imaginer. Au niveau général, le sentiment du « tard venu » exprime une fatalité contre laquelle l'homme ne peut rien faire : la fatalité de son destin. De ce point de vue, même un nouveau-né est un « tard venu », parce qu'il hérite d'une condition qu'on lui a déjà réservée sans qu'il puisse s'y opposer.

Un synonyme du « tard-venu » est le « rejeté » : « Il se sentit un moment étrangement *rejeté* [...] – une terre sans accueil qui se recouchait, qui semblait maussadement retirer sa promesse. » (GRACQ, Julien, 1970 : 82) Deux forces se tiennent tête : l'homme auquel s'oppose quelque chose qui le transcende : le mécanisme de l'universel avec ses lois inéluctables et incompréhensibles qui se fait apercevoir par de petits signes traductibles en sensations. C'est pour cela que Simon ne réussit pas à trouver sa place sur l'axe du présent et se sent exclu d'un ordre universel.

La sensation d'être en retard devient mode de vivre : « avant même qu'il eût regardé sa montre, le sentiment panique qu'il se faisait tard le jeta à sa voiture. » (GRACQ, Julien, 1970 : 94) Dans un premier moment le sentiment de panique est lié à la peur de manquer au rendez-vous. Il est vécu à l'intensité d'un cauchemar : il n'a pas de base réelle, mais il engourdit et paralyse presque l'être, tout en surgissant de l'inconscient et nourrissant la peur de la fatalité de la sort. Cette fatalité trouve sa manifestation, dans le plan concret, sous la forme de la crainte de ne pas tomber en panne. Mais, dès cet instant confus, le sentiment commence à descendre vers sa véritable cause : la damnation qui fait de l'homme le jouet du sort. C'est là encore la signification du « mauvais œil » dont Simon avait peur depuis l'enfance et qui le faisait observer tous les « tabous ».

La « hâte » s'avère être, elle aussi, synonyme du « retard » : « Ce monde que le soleil et le vent projetaient dans la chambre, trop vif, trop remué, trop violent, l'oppressait : sa présence était presque indiscrète – de nouveau une impatience, une hâte pure et sans contenu qu'il connaissait trop le prenait à la gorge. Comme si, sans qu'il eût rien à y faire, quelque chose l'eût averti qu'on l'attendait dehors. Le monde, toujours panique – toujours alerté, alertant » (GRACQ, Julien, 1970 : 127). Il y a ici aussi une autre définition de la condition de l'homme contemporain qui exige sa dose de

tranquillité et de paix face à un monde qui n'est jamais au repos, qui nous enlace, sans le vouloir, dans ses mouvements. La « hâte pure » traduit la fuite de l'homme, si souvent grotesque, et rappelle la panique animale, irrationnelle qui gît dans l'inconscient humain. Simon ne fait que subir la même initiation à la course insensée de la vie. Il est l'homme traqué et, si, d'abord, il est traqué par l'image d'une femme à rencontrer, il comprendra qu'il est traqué par son propre destin qui « l'attend dehors ».

On finira cette approche avec l'analyse de 1'« attente pure ». La cristallisation du sentiment est graduelle : « La pensée du rendez-vous tout proche vivait en lui paisiblement, presque distraitement ; la hâte qui avait battu dans ses artères tout au long de la journée s'était dissoute dans le soir tranquille » (GRACQ, Julien, 1970 : l60) instaure la négation de la « hâte » pour pouvoir faire place à l'attente pure vécue, d'abord, comme joie de la plénitude : « Pourquoi suis-je tout à coup si heureux ? » (GRACQ, Julien, 1970 : 156) – la réponse serait que parce que par l'attente pure on échappe au temps, elle est suspension de toute détermination extérieure.

« On n'attend personne [...]. Le monde n'attend rien. Jamais rien. Il se fit en lui une espèce de non-espoir paisible. La terre restait opaque, il n'y avait pas de chemin ouvert, pas de voie frayée pour ce qu'il attendait. » (GRACQ, Julien, 1970 : 170) Ici se glisse l'idée de la négation de l'action. C'est une solution possible pour échapper au Temps. C'est comme dans les philosophies orientales qui prônent l'ataraxie contre tout scepticisme né de l'expérience vécue. Elle se veut une superphilosophie si bien résumée par le poète roumain Mihai Eminescu par le vers « Nu spera şi nu ai teamă » [N'espère pas et n'aie pas crainte] (*Glossă*). Pour que l'homme trouve son salut, Julien Gracq pose la question par son Simon : « pourquoi le monde se prêterait-il au désir? » Mais, Simon, tout en s'insurgeant contre le désir – si bien illustré par le désir d'Eros-Irmgard –, veut s'annihiler lui-même : la racine du mot « Simon » signifie « désir », donc, refusant le désir, le héros se refuse comme existence, se donne la mort à lui-même. Ce ne sera pas un suicide, ce sera Thanatos compris comme sortie du Temps. « Il ne faudrait qu'attendre. Seulement attendre. Mais il y a quelque chose de défendu à attendre *cela.* » (GRACQ, Julien, 1970 : 170-171) – il est évident que l'homme ne peut sortir du Temps, ce serait contre sa propre condition, cela lui serait « défendu », c'est le tabou des tabous, et le cercle se ferme qui enclôt l'homme.

« Il se fit tout à coup un *changement à vue.* » (GRACQ, Julien, 1970 : 171) On peut « changer » de plan : quitter le plan ontologique pour celui esthétique. Continuons l'allégorie : « Un menu miracle s'est produit : *c'est commencé* : la meule du temps qui tournait à vide brusquement a agrippé son grain, fait éclater d'un coup une cosse de tumulte et de rumeur. » (GRACQ, Julien, 1970 : 171) Le « miracle » est d'abord littéraire : si l'attente pure ne peut pas être vécue, qu'elle soit au moins écrite, décrite et vécue par le biais d'un texte. De cette façon, la « terre brûlée » – la Terre Gâte – pourrait trouver une fertilité – celle des mots. Parce que c'était le mot qui aurait pu sauver cette terre, la parole de Perceval. Dans notre texte, Julien Gracq, Simon et le lecteur jouent à leur tour le rôle de Perceval, en écrivant, en vivant, en lisant. C'est ainsi que deux mondes viennent s'opposer l'un à l'autre. Le monde de l'imagination, liberté limitée par le réel (« ce fut comme si l'une des portes du rêve s'était refermée derrière lui sans bruit. » (GRACQ, Julien, 1970 : 177)) ; « un monde non pas mort, non pas même sommeillant, mais secoué, ressuyé de l'homme, balayant ses traces, étouffant ses bruits. » (GRACQ, Julien, 1970 : 178) s'oppose au monde réel des « croisillons de métal ».

La question du texte concernerait, donc, la modalité de faire vivre les deux mondes apparemment sans liaison possible. « Comment la rejoindre ? » (GRACQ,

Julien, 1970 : 179) – la solution que la littérature offre est de vivre avec la même intensité, et dans la vie, mais aussi dans le texte, autrement dit de faire passer l'ontologique dans l'esthétique.

Mais cette question semble avoir une adresse plus longue : après ce recueil de nouvelles intitulé justement *La presqu'île,* car la nouvelle la plus longue lui prête le titre, Julien Gracq renonce à la fiction. Il sera critique ou essayiste, mais plus jamais romancier. Une difficulté s'imposera dans sa création littéraire qui l'empêchera de « rejoindre » ce monde de l'imagination auquel il a consacré sa vie antérieure. Le lecteur restera ainsi a l'attente d'un prochain texte littéraire jusqu'au moment où la fatalité de la mort suspendra cette attente.

BIBLIOGRAPHIE

Gracq, J., *La Presqu'île,* José Corti, Paris, 1991.
Eliade, M., *Sacrul şi profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1992.

LE NON-RESPECT DE LA RÈGLE DE NON-CONTRADICTION DANS DEUX PIÈCES IONESCIENNES

Adriana LAZĂR
Université de Piteşti

Résumé : *Pour qu'un texte soit cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence. Cette règle doit être respectée au niveau temporel de manière à ce que l'emploi d'un temps verbal ne vienne pas interférer avec un autre ; et au niveau présuppositionnel, de telle sorte qu'une proposition avoisinante ne contredise pas le contenu posé ou présupposé dans une autre. Cette règle peut se manifester strictement au niveau du contenu informationnel proprement dit, ou encore se doubler d'un marqueur cohésif qui légitime l'insertion d'une contradiction apparente entre deux propositions. Elle agit ainsi au niveau sémantique en passant parfois par des marques plus formelles, ce qui en fait un phénomène aussi bien global que local. Nous allons voir, dans les exemples tirés des pièces ionesciennes, comment les divers procédés cohésifs contribuent à assurer le non-respect de cette règle.*

Mots-clés : ***cohérence, contradiction, transgression.***

Dans la mesure où nous considérons un texte en tant que système, nous envisageons aussi qu'il obéit nécessairement à des règles qui lui sont inhérentes et, par conséquent, qu'il implique une certaine cohérence. En dépit de son utilité, la cohérence est extrêmement difficile à étudier. Le jugement selon lequel l'on décide si un texte est cohérent ou non est nécessairement porté de l'extérieur; c'est le point de vue d'un lecteur qui parvient ou ne parvient pas à identifier les enchaînements entre les informations qui lui sont livrées. Des éléments qui liaient les informations et qui étaient évidents pour l'auteur du texte au moment de la création, peuvent avoir été omis dans le texte. Le lecteur ne pourra pas alors reconstruire ces liens par inférence, surtout s'il lui manque les connaissances communes qui lui permettraient de se projeter dans l'esprit de celui qui a écrit le texte. Ce dernier lui semblera alors incohérent. Parfois, c'est l'auteur lui-même qui ne retrouvera plus ou bien qui ne voudra pas retrouver ce qu'il avait voulu dire ; c'est le cas de Ionesco, par exemple, qui, l'on verra plus tard dans notre recherche, joue avec la logique et la cohérence des échanges. La constellation mentale dans laquelle les différents éléments du texte formaient sens a disparu et le texte ne fournit pas suffisamment d'instructions pour la recréer. Plus les locuteurs disposent de connaissances en commun, plus facilement ils peuvent appréhender la cohérence d'énoncés qui, pour quelqu'un de l'extérieur, sembleraient incohérents.

Dans l'œuvre dramaturgique de Eugène Ionesco, la règle de la non-contradiction est perpétuellement tournée en dérision à plusieurs niveaux : au niveau des enchaînements des mots à l'intérieur d'une même phrase, au niveau des enchaînements des phrases, au niveau des enchaînements des didascalies dans le dialogue de la pièce et au niveau des enchaînements des scènes. Il semble que toute affirmation soit oubliée, aussitôt énoncée, aussi bien par le personnage qui l'a énoncée que par celui qui l'a entendue, si bien que le texte procède par une série de propositions, apparemment sans queue ni tête, qui s'enchaînent sans lien logique.

Nous pouvons observer une constante transgression des règles de cohérence dans les premières pièces ionesciennes où, paradoxalement, les personnages semblent se

comprendre, et se trouver tout à fait cohérents. L'incohérence n'appartient qu'à la perception du lecteur : la cohérence et l'incohérence nous semblent soudain des notions arbitraires parmi l'emploi de la langue qui nous apparaît si organisé avec la construction des phrases et les guides de conversation, nous en tirons le jugement que leur système de réflexion diffère du notre. Devant des pièces comme *La Cantatrice chauve* ou *La Leçon*, nous nous remettons en question, nous pensons que la cohérence est une chose définie par notre société mais nous ne pouvons pas prétendre et juger une chose cohérente, c'est une notion parmi tant d'autres et le lecteur réfléchit à celles mises en places aussi par notre société.

Dans son ouvrage « *Ionesco ou le sens de la contradiction* », Roland Beyen[1] expose son observation sur la contradiction chez Ionesco. La contradiction exprime une attitude du dramaturge à l'égard du monde et elle est reprise comme une idée principale dans ses pièces théâtrales. Dans son oeuvre critique *Non*, écrite à l'âge de vingt-quatre ans, Ionesco la considérait aussi comme une donnée fondamentale de la condition humaine. D'après lui, elle est l'une des essences du monde. Plutôt que d'essayer à tout prix de résoudre ses propres contradictions et de combattre celles des autres, Ionesco les considère comme des valeurs positives : il va s'en inspirer dans ses articles et dans ses pièces. Puisqu'elle occupe une importance si remarquable au théâtre, elle est sans aucun doute utilisée comme une base structurale théâtrale chez Ionesco. Nous l'étudierons d'abord dans *La Cantatrice chauve.*

Le dialogue de cette pièce, lieu d'une permanente ambiguïté véhicule le non-sens et progresse à coups de méprises. Le principe de non-contradiction est à tout instant pris en dérision par une série d'associations incompatibles. C'est la contradiction qui motive l'enchaînement des mots, des phrases, des scènes, mais aussi les rapports entre les gestes et les paroles, entre le décor et le dialogue. Ionesco ne manquera jamais une occasion de tourner en dérision la logique aristotélicienne.

La règle de non-contradiction postule que deux énoncés sémantiquement contradictoires, et donc incompatibles, ne puissent pas être proférés l'un après l'autre et qu'ils ne peuvent pas être vrais en même temps. À l'intérieur de la même phrase énoncée par le même personnage, Ionesco exploite en permanence, les incohérences verbales, créées par des rapports de combinaisons contradictoires, ou par des erreurs paradigmatiques qui débouchent sur le non-sens :

« *M. Martin : Je voyageais en deuxième classe, Madame. Il n'y a pas de deuxième classe en Angleterre, mais je voyage quand même en deuxième classe.* » (*La Cantatrice chauve*, Scène IV)

« *M. Smith : C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire.* » (*La Cantatrice chauve*, Scène VIII)

Ou bien, des associations de termes incompatibles du type « *mon petit poulet rôti* », « *un petit verre de Bourgogne australien* », ou des erreurs paradigmatiques comme « *la vache nous donne ses queues* », ou des oxymores comme « *véritable cadavre vivant* », produisent un effet d'étrangeté permanent et suscitent un rire qui met le spectateur mal à l'aise.

La transgression de la règle de non-contradiction peut aussi être repérable au niveau des enchaînements des phrases : des affirmations sémantiquement incompatibles sont proférées l'une après l'autre dans le dialogue dramatique. Regardons les exemples suivants.

---

[1] Beyen, Roland, *Ionesco ou le sens de la contradiction***,** La Renaissance du Livre, coll. Paroles d'Aube, Tournai, août 2001.

Le principe de non-contradiction est démenti à plusieurs reprises puisque coexistent des affirmations contradictoires à l'intérieur d'une même réplique :
« *M. Smith : Elle a des traits régulières et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.* » (*La Cantatrice chauve*, Scène I)

M. et Mme Smith ne respectent pas ce principe au début de la scène 7, puisque Mme Smith affirme :
« *Mme Smith : (…) Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.* » (*La Cantatrice chauve*, Scène VII)

Tandis que M. Smith déclare :
« *Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi estes-vous venus en retard ?* (*La Cantatrice chauve*, Scène VII)

La visite des Martin était donc à la fois inattendue et attendue. De plus, M. Smith affirme qu'ils n'ont rien mangé de la journée, alors que sa femme nous a appris en détail de leur repas à la scène 1 :
« *Mme Smith : (…) Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé ce soir. (…)* » (*La Cantatrice chauve*, Scène I)

Le principe de la non-contradiction stipule que deux propositions contraires ne peuvent pas être vrais en même temps. Le principe du tiers exclu indique qu'entre une proposition P et la proposition contraire non-P, il faut choisir, car il n'existe pas de proposition tierce. C'est pourtant ce que M. Smith affirme à la scène 7, transgressant les deux principes à la fois :
« *M. Smith : Le cœur n'a pas d'age.*
Silence.
M. Martin : C'est vrai.
Silence.
Mme Smith :On le dit.
Silence.
Mme Martin : On dit aussi le contraire.
Silence.
M. Smith : La vérité est entre les deux. (*La Cantatrice chauve*, Scène VII)

Comment la vérité pourrait-elle être entre « *Le cœur n'a pas d'age.* » et « *le contraire* » de cette proposition….. c'est seulement M. Smith qui le sait.

Il y des contradictions au niveau des présupposés, aussi. Dans la célèbre conversation sur les Bobby Watson, les présupposés proférés par les énoncés des personnages se contredisent :
« *M. Smith : Tu veux dire « le » pauvre Bobby.* »
« *M. Smith : Je ne l'ai pas vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.* » et, plus tard, lorsqu'ils parlent toujours de M. et Mme Bobby Watson :
« *Mme Smith : Et quand pensent-ils se marier, tous les deux ?* ». (*La Cantatrice chauve*, Scène I). La contradiction provient ici du fait que dans le premier échange, il est proféré que M. Bobby Watson est décédé, alors que dans le deuxième échange, il est présupposé qu'il est vivant – « *ils* » de la réplique de Mme Smith ne peut s'interpréter que se référant à M. Bobby Watson et à Mme Bobby Watson.
« *M. Smith : Heureusement qu'il n'ont pas eu d'enfants.* »

« Mme Smith : Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont eu un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ? » (*La Cantatrice chauve*, Scène I)

La contradiction intervient ici entre la réplique de M. Smith et la réplique de Mme Smith. Cette contradiction est liée, elle aussi aux présuppositions, puisque la première réplique présuppose que Mme Bobby Watson n'a pas d'enfants, alors que la dernière présuppose le contraire.

Toute affirmation paraît réversible ; dès qu'elle est affirmée, elle est contredite par une proposition contradictoire. Mais, aussitôt proférée, elle semble oubliée, aussi les personnage n'ont-ils pas le sentiment d'énoncer des paradoxes : ce sont seules les spectateurs/lecteurs qui s'en rendent compte.

L'enchaînement des scènes est, lui aussi, dicté par la contradiction. Il y a des scènes qui nient l'authenticité d'une scène précédente. Alors que Mme Smith vient de décrire minutieusement le dîner avec son mari, comme nous l'avons vu dans l'exemple ci-dessus, et qu'elle sort, au bras de son mari, pour aller se coucher, dans une scène plus tard dans le texte, la Bonne, s'adressant au public, annonce l'arrivé des Martins, que les Smith ont invité à dîner. Les présupposés des cette affirmation de la Bonne nous apprennent que les Smith n'ont pas dîné et qu'ils ne sont pas sortis pour aller se coucher.

Les éléments de décor créent, ils aussi, un effet de discordance par rapport au dialogue de la pièce. Ainsi, les didascalies qui décrivent les la pendule et la sonnette sont en contradiction avec les propos des personnages. Lorsque la didascalie initiale de la scène I nous apprend que « *La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* », Mme Smith déclare : « *Tiens, il est neuf heures. »*. La pendule, aux dires de Mme Smith, « *sonne tant qu'elle veut (…). Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est. »* Elle est inapte à marquer le temps, tout comme le langage est incapable à établir une communication cohérente. Eléments de du réel, apparemment tangibles, les objets sont facteurs d'ambiguïté.

Les didascalies concernant les gestes et le décor sont, elles aussi, souvent en contradiction avec le dialogue :

*« Le Pompier : - Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (*Il s'assoit sans enlever son casque*) ».* (*Scène VIII*)

Dans *La Leçon*, l'élément qui véhicule le plus l'émergence du monstrueux est sans doute le langage, prêt à révéler l'inconfessable par l'emploi de la parole dépourvue de signification et hors de toute logique en donnant une toute autre dimension au principe logique de la non-contradiction. Le Professeur répète quatre fois à son Élève la même question d'arithmétique – une discipline qui, dans l'opinion collective, est le symbole par excellence de précision univoque – et tire une grande satisfaction lorsqu'il reçoit quatre réponses différentes et toutes correctes. La beauté est que si au moins dans les trois premières on pourra trouver quelque raisonnement logique, dans la dernière solution de l'Élève intervient un élément d'anarchie et d'incertitude (*« parfois »*) qui bouleverse complètement les conclusions précédentes :

« Le Professeur : Six et un ?
L'Élève : Sept.
Le Professeur : Sept et un ?
L'Élève : Huit.
Le Professeur : Sept et un ?
L'Élève : Huit… bis.
Le Professeur : Très bonne réponse. Sept et un ?
L'Élève : Huit… ter.

Le Professeur : Parfait. Excellent. Sept et un ?
L'Élève : Huit quater. Et parfois neuf.
Le Professeur : Magnifique. Vous êtes magnifique. (...) (La Leçon)

Le rejet du principe de la non-contradiction apparaît également dans l'hypnotique tirade du Professeur sur la philologie linguistique et comparée. Encore une fois, Ionesco se sert d'une discipline caractérisée par l'extrême précision de la méthode, qui acquiert ses données grâce à la comparaison et la distinction entre les différents groupes linguistiques. Dans l'explication confuse du Professeur, appuyée sur une construction syntaxique monstrueuse, tout tourne autour de l'idée antinomique de la différence et de la ressemblance, mais un tel contraste apparaît paradoxalement absorbé dans la procédure incongrue de l'argumentation. Ce n'est pas un accident que le raisonnement tortueux du Professeur est soutenu par les tournures débordantes de la périodisation, dans un tourbillon verbal de la logique perverse qui n'a pour effet que de calmer l'attention de l'Élève et de rendre confus le public:

« Le Professeur : Ce qui distingue les langues néo-espagnoles entre elles et leurs idiomes des autres groupes linguistiques, tels que le groupe des langues autrichiennes et néo-autrichiennes ou habsbourgiques, aussi bien que des groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote, aussi bien encore que des groupes des langues diplomatique et technique – ce qui les distingue, dis-je, c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à les distinguer l'une de l'autre – je parle des langues néo-espagnoles entre elles, que l'on arrive à distinguer, cependant, grâce à leurs caractères distinctifs, preuves absolument indiscutables de l'extraordinaire ressemblance, qui rend indiscutable leur communauté d'origine, et qui, en même temps, les différencie profondément – par le maintien des traits distinctifs dont je viens de parler. » (La Leçon)

Les différents types d'enseignement sont donc parodiés dans *La Leçon* et sont ainsi tournés en dérision. L'Élève est amenée à étudier la parodie de la logique. Ainsi, la compréhension intellectuelle devient « *un raisonnement mathématique, inductif et déductif à la fois* ». Le latin, l'espagnol et le néo-espagnol reposent sur « *des ressemblances identiques* ».

La démarche de Ionesco consiste encore une fois dans ce domaine à contrecarrer ou à annuler le principe d'identité et de non-contradiction : c'est le passage où le professeur affirme et infirme la proposition qu'il avance en ce qui concerne la lettre « *F* » :

« *»Le Professeur : A ce propos, permettez-moi, entre parenthèses, de vous faire part d'un souvenir personnel. (…). J'étais tout jeune, encore presque un enfant. Je faisais mon service militaire. J'avais, au régiment, un camarade, vicomte, qui avait un avait un défaut de prononciation assez grave : il ne pouvait pas prononcer la lettre* f. *Au lieu de* f, *il disait* f. *Ainsi, au lieu de : « fontaine, je ne boirai pas de ton eau », il disait : « fontaine, je ne boirai pas de ton eau ». Il prononçait « fille » au lieu de « fille », « Firmin » au lieu de « Firmin », (…) « février » au lieu de « février » ; « mars-avril » au lieu de « mars-avril » ; « Gérard de Nerval » et non pas, comme cela est correct « Gérard de Nerval » ; « Mirabeau » au lieu de « Mirabeau », « etc. » au lei de « etc. », et ainsi de suite « etc. » au lieu de « etc. », et ainsi de suite etc. Seulement il avait la chance de pouvoir si bien cacher son défaut, grâce à des chapeaux, que l'on ne s'en apercevait pas. » (La Leçon)*

Parfois, le dialogue ménage un faux distinguo comme dans l'échange suivant :

«*Le Professeur : La vie contemporaine est devenue très complexe.*
L'Élève : Et tellement compliquée… »

Enfin, une application implicite de la contradiction insensée apparaît également dans le comportement de l'Élève qui ne peut effectuer la soustraction la plus élémentaire, mais elle calcule mentalement, en un clin d'œil, le produit de nombres immenses :

« *Le Professeur : Prenons des exemples plus simples. Si vous aviez eu deux nez, et je vous en aurais arraché un… combien vous en resterait-il maintenant ?*

L'Élève : Je n'y arrive pas, monsieur. Je ne sais pas, monsieur. »

« Le Professeur : (…) Je reconnais que ce n'est pas facile, c'est très, très abstrait… mais comment pourriez-vous arriver, avant d'avoir bien approfondi les éléments premiers, à calculer mentalement combien font (…), par exemple, trois milliards sept cent cinquante-cinq millions neuf cent quatre-vingt-dix-huit mille deux cent cinquante et un, multiplié par cinq milliards cent soixante-deux millions trois cent trois mille cinq cent huit ?

L'Élève, très vite *: Ça fait dix-neuf quintillions trois cent quatre-vingt-dix quadrillions deux trillions huit cent quarante-quatre milliards deux cent dix-neuf millions cent soixante-quatre mille cinq cent huit… »*

Un tel exploit des règles de cohérence excède les capacités du cerveau humain. Dans ce monde sens dessus dessous, le plus simple et le plus complexe deviennent également probables. Il ne faut pas s'étonner alors si l'Élève ne comprenne rien à l'exposé de linguistique, mais sache la définition un phonème. Chez Ionesco, la contradiction consiste en une manipulation habile et saugrenue de l'univers rationnel.

BIBLIOGRAPHIE

Beyen, Roland, *Ionesco ou le sens de la contradiction*, La Renaissance du Livre, coll. Paroles d'Aube, Tournai, août 2001.

Eigenmann, Éric, *Méthodes et problèmes. Le mode dramatique*, Ambroise Barras, Paris, 2003

Maingueneau, Dominique, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, éd. mise à jour, NATHAN, *Coll. Lettres Sup.*, Paris, 2001.

Moeschler, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Armand Colin, Paris 1996.

Sarfati, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, *Coll. Linguistique 128*, Paris, 2005.

MYTHE ET SÉDUCTION DU POUVOIR DANS SAÜL *ET* BETHSABÉ *D'ANDRÉ GIDE*

Diana-Adriana LEFTER
Université de Piteşti

Résumé : *Le mythe biblique a préoccupé André Gide pour une bonne partie de sa création littéraire; l'auteur a matérialisé cet intérêt pour le mythe biblique dans deux pièces de théâtre ayant une même figure centrale – David, le roi d'Israël ; il s'agit de* Saül *et* Bethsabé*.*

Comme dans toutes les récritures des mythes, qu'ils soient classiques ou bibliques, Gide procède à une démythification des héros et à une revalorisation des mythes respectifs. Pour ce qui est des deux pièces susmentionnées, elles servent tout d'abord de cri de révolte d'un Gide impie qui se lève contre un dogme chrétien qui l'avait opprimé et ensuite un terrain où l'auteur construit un discours sur la dimension mythique du pouvoir.

Mots-clés : ***mythe biblique, David, moi, pouvoir, séduction.***

Une bonne partie de la création gidienne, surtout celle théâtrale, fait un large usage du mythe classique et biblique, qui constituent pour l'écrivain un terrain symbolique, idéologique et moral très propice. Bien que la préférence pour le mythe gréco-romain soit évidente – preuve en sont, pour ce qui est du théâtre, *Le Roi Candaule, Oedipe, Proserpine, Ajax, Philoctète* – Gide exploite surtout dans la première partie de sa carrière littéraire le mythe biblique également.

Le but de notre analyse est de voir quel est le traitement que Gide applique à la mythologie biblique, quel est le contexte qui favorise le choix du sujet biblique, comment le mythe biblique se plie au système dramatique et symbolique gidien, notamment s'il en fait également un prétexte pour son thème favori qui est la quête du moi.

Moi, révolte, religion

Dans une conférence faite à la fin du XIX^{è} siècle, Gide disait, en parlant des voyages, que, à l'instar des lectures, qui sont choisies dans un moment favorable du développement personnel, ils se déroulent dans les lieux qui sont censés nous influencer le plus. Il existerait donc une prédisposition pour telle ou telle influence. Cette prédisposition s'actualise, selon Gide, dans un souvenir que l'âme garderait après s'être baignée dans le Léthé. Autrement dit, les influences sont sélectives et varient aux différentes étapes de l'existence.

A la même époque, en 1903, Gide, qui se trouvait à Weimar, écrivait dans son *Journal* :

« Je suis toujours reconnaissant aux circonstances, lorsqu'elles exigent de moi quelque geste que je n'eusse point fait de moi-même. » (Gide. André, 1933d : 482)

L'explication du choix d'un sujet biblique pour les deux pièces qui constituent la matière de notre analyse pourrait se trouver justement dans les circonstances et dans les influences que l'auteur a subies dans les premiers temps de sa création littéraire.

En effet, comme le montre Ramon Fernandez, « le christianisme est profondément mêlé à l'histoire intime de sa vie, colore ses sentiments les plus durables, et son éducation première, son vocabulaire, sa mémoire poétique lui fournissent abondamment de quoi donner le change et tromper les meilleurs esprits ; mais son œuvre est peu chrétienne. Son œuvre, dans sa plus grande partie, est une progressive

déchristianisation de l'homme, et son humanisation. […] Mais Gide n'est pas un pur artiste. Il est essentiellement un humaniste, c'est-à-dire un esprit qui découvre son humanité et la délivre tant bien que mal de Dieu. » (FERNANDEZ, Ramon, 1985 : 91)

La période qui précède la création de *Saül* et de *Béthsabé*, qui va approximativement de 1897 à 1903, année de la publication, est marquée, comme le témoignent *Le Journal* et les différentes lettres envoyées à ses amis, par de forts débats d'un moi partagé entre la vérité de soi et les contraintes d'une morale chrétienne oppressive. C'est un moi qui, malgré les tourments, ne trouve point de consolation dans le christianisme. A ce point donc, le christianisme devient matière littéraire, donc sujet au détournement, à la libre interprétation et perd sa valeur dogmatique et exemplaire.

Gide manifeste plus d'une fois sa révolte contre une morale chrétienne qui écrase la liberté d'un moi qui veut s'affirmer. Par exemple, en 1893, Gide écrivait :

« Et maintenant ma prière (car c'est une prière encore) : O mon Dieu, qu'éclate cette morale trop étroite et que je vive, ah ! pleinement ; et donnez-moi la force de la faire, ah ! sans crainte, et sans croire toujours que je m'en vais pécher. » (Gide, André, 1933d : 500-501)

ou encore

« Tous mes efforts ont été portés cette année sur cette tâche difficile : me débarrasser enfin de tout ce qu'un religion transmise avait mis autour de moi d'inutile, de trop étroit et qui limitait trop ma nature ; sans rien répudier pourtant de tout ce qui pouvait m'éduquer et me fortifier encore. » (Gide, André, 1933d : 512)

Une fois la rédaction de *Saül* achevée, Gide expose l'esthétique et le sens de l'œuvre, en soulignant qu'il y avait voulu peindre les affres d'un moi qui se découvre :

« Si je continue à faire du drame, j'en voudrais bannir les hasards extérieurs ; je voudrais que tous les mouvements, péripéties, catastrophes naissent du seul caractère de chacun, de sorte que chacun fasse et défasse son histoire. Les démons ne sont là que pour mimer le monologue ; David n'est là que pour figurer le drame intime qu'est tout vice : accueillir, aimer ce qui vous nuit. […]

Il faut comprendre mieux que bien que je n'écris pour lire dans Sahul la suite et la négation des Nourritures… »[1]

Saül et *Béthsabé* mettent en scène deux problématiques essentielles pour la manière dans laquelle Gide conçoit la croyance : la croyance en Dieu comme attachement inconditionnel et la royauté comme actualisation du pouvoir ; les deux servent à la construction du thème que nous considérons récurent pour la création gidienne : la découverte du moi :

« Saül est une analyse critique du moi qui s'abandonne à ses démons. » (MOUTOTE, D., 1998 : 103)

Dans les deux pièces, Gide pose un problème moral, celui du moi, « bien qu'il en vive par procuration le drame : celui de la liberté, celui du charme des tentatives. » (MOUTOTE, D., 1998 : 292). Dans le cas de Saül, c'est la tentation de l'homme qui veut se substituer à la divinité, pour David, c'est la tentation de passer outre par l'amour coupable et d'abandonner les devoirs royaux.

Il y a beaucoup d'éléments communs entre les deux pièces : du point de vue chronologique, les deux pièces continuent la même histoire, en portant sur le royaume de Saül, respectivement de David, qui se sont succédés de 1095 à 1055, respectivement de 1055 à 1015 ; ensuite, le même personnage, David, simple berger dans *Saül* et déjà

[1] Lettre à Paul Valéry, du 22 octobre 1898.

roi dans *Bethsabé* peuple les deux pièces de théâtre ; enfin, dans les deux pièces retracent le drame personnel et la déchéance du roi qui, séduit par sa toute-puissance, passe outre et détruit la relation institutionnalisée entre le pouvoir et la royauté.

Royauté, pouvoir et drame intime

Saül et David sont deux figures singulières dans la mythologie biblique. Saül est le premier roi d'Israël, qui, de simple berger devient roi, en étant oint par Samuel après avoir reçu *l'esprit de Jéhovah*[1]. Il représente la royauté, une institution étrangère au peuple des Hébreux et par conséquent, le pouvoir qu'il reçoit est d'une nature toute spéciale. Comme la position primordiale et unique de Jéhovah fait impossible la divinité du roi, ce dernier ne peut être que le serviteur de Jéhovah, un fils transitoire de celui-ci et reconnu comme tel. David, qui succède à Saül, introduit la composante administrative dans la constitution du pouvoir royal : il conquiert Jérusalem et fait construire son palais mythique sur le mont Sion, ensuite, en vainquant les Philistins et les Amalécites, il délivre son peuple ; enfin, David est le premier qui, par l'héritage, donne à la royauté une forme définitive.

Gide construit ses personnages dans le respect des données traditionnelles, mais en jetant une lumière particulière sur leurs faiblesses et sur les troubles d'un moi en quête de la vérité de soi-même. La seule différence est que, si dans l'histoire de Saül, l'auteur retrace le double drame du roi qui, d'une part, se veut divin plutôt qu'homme et, d'autre part, est tourmenté par l'amour pour le jeune et beau David, tout cela le conduisant à la mort, dans l'histoire de David, il ne focalise la pièce de théâtre que sur un épisode privé : la passion coupable de David pour Bethsabé, la femme d'Urie.

Le roi Saül est dans le même temps détenteur du pouvoir, dans sa relation avec le peuple et sujet au pouvoir de Jéhovah. Il n'est qu'un intermédiaire, un représentant temporaire de Jéhovah, mais comme fils de celui-ci, considéré divin. Cette filiation temporaire peut être l'explication de la perte du pouvoir de Saül : ce qu'il perd n'est pas le pouvoir administratif, mais la protection divine ; or, dès qu'il est dépourvu de sa filiation avec Jéhovah, Saül n'est plus dans la sphère du divin et sa fonction de roi terrestre n'est plus que formelle. Voilà pourquoi Saül perd la royauté et le pouvoir en faveur de David : tandis que le premier détient la primauté administrative, le second a reçu la bénédiction divine, est devenir le serviteur de Jéhovah et le vrai roi des Hébreux.

Gide fait de son Saül et de son David des personnages hantés par leur drame intime, des hommes plutôt que des rois mais qui, en vertu d'un pouvoir qu'ils croient leur assurer la toute puissance se croient et se veuillent maîtres de leur destiné et de celle des autres.

Ce qui perd Saül, ce n'est pas sa mauvaise administration – il n'en est d'ailleurs pas question dans la pièce – mais l'ambition de s'affirmer comme égal de la divinité. Voilà pourquoi il fait tuer tous les devins, les sorciers et les prêtres qui assuraient sa communication avec l'esprit divin. Tel on le voit au début de la seconde scène du premier acte, qui débute avec une déclaration de confiance en soi-même, parsemée pourtant de doute : Saül s'interroge sur les motifs qui ont conduit à l'impossibilité de communiquer avec Dieu. Bien que sûr de soi-même en apparence, Saül semble savoir déjà qu'il est en train de perdre le pouvoir :

« Saül : Je suis pourtant le roi Saül !... Mais il reste un point, passé lequel je ne parviens plus à savoir. Il y eut un temps où Dieu me répondait ; mais alors il est vrai que je l'interrogeais très peu. Chaque matin, le prêtre me disait ce que je devais faire ; c'était

[1] Rois, I, 10, 6.

tout l'avenir et je le connaissais. L'avenir, c'est moi qui le faisais. Les Philistins sont venus ; je me suis inquiété ; j'ai voulu interroger moi-même ; et, dès lors, Dieu s'est tu. » (GIDE, A., 1933a : 248-249)

Comme on le voit dans sa tirade, le pouvoir de Saül est fondé sur le savoir, un savoir pourtant qui n'est pas issu de l'expérience, mais de l'inspiration divine. Une fois la communication avec la divinité interrompue, le savoir commence à faiblir et le roi, au lieu d'acquérir par soi-même le pouvoir, le perd à force de vouloir se substituer au divin.

Le début de *Saül* annonce déjà la perte du pouvoir royal de Saül, par la perte de la protection de l'Eternel. D'une manière symbolique, les signes du pouvoir royal passent dans les mains des démons qui viennent hanter le roi : la colère ou la démence, la luxure, la peur, la domination, la vanité, l'indécence et la Légion. Ils prennent la coupe, la couche, le trône, le sceptre, la pourpre et la couronne. La royauté perd les attributs divins, en faveur des vices typiquement humains. Or, dans la tradition hébraïque, la cérémonie de l'intronisation du roi, qui est un rite, suppose l'onction, la proclamation de la royauté et l'intronisation, (ELIADE, M., 1983) par l'attribution de signes qui symbolisent le pouvoir royal.

En voulant s'assumer un pouvoir qui ne lui appartient pas, Saül perd sa royauté. Il veut faire du pouvoir royal un objet de transfert humain, qu'il puisse donner en héritage à son fils Jonathan, mais comme ce pouvoir ne lui est donné que temporairement, cette transmission est impossible : Le transfert s'avère impossible aussi par le refus du prince :

« Saül : Allons ! prenez ce soir ma place sur le trône. Il est temps même dans une salle déserte, que vous vous exerciez à régner. La conscience de la royauté se fortifie beaucoup par l'habitude des insignes. Apprenez à les supporter. […]

Jonathan : Père, assez ! J'ai mal à la tête… Reprenez votre royauté. » (Gide, A., 1933a : 315-316)

L'erreur fondamentale de Saül est de vouloir corporéiser le pouvoir royal dans des signes tangibles : la couronne, la pourpre, alors que ce pouvoir est purement spirituel et vient de l'inspiration divine. La matérialité dépourvue d'essence divine devient écrasante non pas seulement pour Saül, mais aussi pour Jonathan, tandis que le même objet matériel perd sa pesanteur pour celui qui est désigné à le porter, David le berger :

« Jonathan : Pèse cette couronne. – Que poids, dis ? […]

Elle a meurtri mon front. – David ! Je suis malade… N'est-ce pas qu'elle est lourde ?... Oh ! mets-la, dis. […] Comme elle te va bien ! Mais, dis : n'est-ce pas qu'elle est lourde ? […]

David : Mon pauvre Jonathan, je voudrais la trouver plus lourde ; - mais comme il faut que tu sois faible ! » (Gide, A., 1933a : 318)

Dans *Bethsabé*, le roi David se confronte lui-aussi avec le même drame : la perte du pouvoir royal avec la perte de la protection divine. Lui, qui avait pris la place du roi Saül en s'appropriant la bénédiction divine, retrace la même destiné de l'ancien roi, qu'il invoque dans un long monologue au début de la pièce. La perte de la protection divine s'actualise dans le cas de David dans l'impossibilité de trouver le bonheur qu'il croyait trouver en possédant Bethasabé :

« David : Il arrive une heure du jour où la force de rois diminue ;
Il arrive un jour de la vie où celui qui marchait se sent las,
Je me souviens de mes vertus, des prières de ma jeunesse ;
Celui qui conversait alors avec Dieu, c'était moi.

Je me souviens du roi Saül…Moi aussi, comme lui, devant mes pas,
Je commence à voir grandir l'ombre.
Ce n'est plus moi que l'Eternel écoute ;
Il ne parle plus par ma bouche,
Il ne s'adresse plus à moi…
Mais depuis quelque temps je supporte mal son silence.
Je veux le forcer à parler. » (GIDE, A., 1933b : 224)

La perte du pouvoir royal de Saül est symbolisée par la dépossession des signes de sa royauté: c'est une dépossession involontaire, accomplie par des démons qui s'approprient la parure royale: la pourpre, la couronne, et une dépossession volontaire, que Saül interprète aussi comme une stratégie de séduction: le renoncement à la barbe. Traditionnellement, la barbe est signe de virilité, de courage et de sagesse et, pour les Juifs, elle est aussi un ornement du visage masculin. (CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 2000 : 78-79) En renonçant à sa barbe, Saül renonce non pas seulement à l'un des signes de sa royauté, mais aussi à sa masculinité, dans un geste démonstrative qui compose sa stratégie de séduction:

« Saül: Je t'ai fait appeler pour me couper la barbe.

Le Barbier (au comble de la stupeur): Couper la barbe!

Saül: Oui, la barbe. Elle me vieillissait décidément. Il est temps maintenant que je prenne un air un peu plus jeune… Car cela me rajeunira, n'est-ce pas?

Le Barbier: Incontestablement! mais vous paraîtrez moins respectable.

Saül: Je ne tiens pas à paraître trop respectable. Allons, es-tu prêt? Je t'attends. » (GIDE, A., 1933a : 325-326)

Encore plus, et cela est typique pour le symbolisme gidien, renoncer à la barbe équivaut au renoncement à un masque qui cache la vraie identité du moi, c'est un geste qui marque le passage du paraître à l'être. On le retrouve encore chez Michel, dans *l'Immoraliste*, qui se fait raser pour marquer le moment de sa libération corporelle et spirituelle:

« Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai […] A Amalfi, je m'étais fait raser.

Jusqu'à ce jour, j'avais porté toute ma barbe, avec les cheveux Presque ras. […] Et, brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna; c'était comme un dernier vêtement que j'aurais pu dépouiller. » (GIDE, A., 1933c : 60)

Désir, bonheur et pouvoir royal

Saül et David, dans les deux pièces de théâtre, partagent une destinée royale qu'ils n'ont pas conquise, mais qui leur est déléguée par la protection divine. En tant que rois, ils devraient incarner le désir de protection, de représentation et de modèle pour le peuple d'Isaïe, mais les deux tombent dans le piège de tous les personnages gidiens représentatifs : se préférer et renoncer aux autres pour se trouver, pour s'accomplir. Saül veut se substituer aux prêtres qui lui servaient d'intermédiaire avec le divin, donc il veut s'affirmer comme seul représentant du pouvoir divin. David, dans *Bethsabé*, semble pour un peu mettre l'homme devant le roi : sa passion coupable pour Bethsabé, la femme d'Urie, le rend coupable comme homme et comme roi : il est séduit par la femme de son ami et oublie que, en tant que roi, il est avant tout tenu à mettre son bonheur au service du bonheur de chacun de ses sujets. Saül lui aussi est en proie à un amour coupable, peut-être plus coupable encore pour la morale chrétienne : la passion dévorante pour le jeune et beau David.

La passion amoureuse de David pour Bethsabé et de Saül pour David place les deux rois à l'intérieur d'un mécanisme triangulaire du désir, où leur but est de construire leur bonheur. Leur grande faute est de confondre le bonheur individuel - qui signifie se laisser aller aux désirs, et le bonheur institutionnalisé – qui devrait les pousser à assurer tout d'abord le bonheur de leurs peuples. Or, pour se préférer aux autres, David oublie la reconnaissance qu'il devrait porter au vaillant héros Urie et veut lui dérober le seul bien qu'il possède, sa femme ; Saül, pour se laisser séduit par la beauté de David, pousse son peuple dans la guerre contre les Philistins ; de même, il désire celui que son fils Jonathan aime également.

Cette confrontation des désirs qui accompagne le trouble croissant de Saül atteint son apogée à l'acte III, scène II, où le roi assiste tout d'abord en cachette, ensuite ouvertement, aux gestes d'amour non dissimulé de Jonathan et de David ; il est troublé à tel point de voir la préférence de David pour Jonathan, que son égocentrisme aboutit à un discours répétitif et presque déraisonnable : il ne réussit plus que prononcer son nom, comme un cri de désespoir et d'impuissance :

« Saül : Et Saül, alors ? – Et Saül ? » (GIDE, A., 1933a :321)

Le désespoir de Saül tourne en presque folie au moment où il craint découvrir en David non pas seulement celui qui refuse son amour, mais aussi son rival royal : l'objet du désir devient rival mimétique :

« Saül (à part) : Je voudrais tant savoir que ce n'est pas David que je dois craindre ! Je ne peux pas… Je ne peux pas le détester. – Je veux lui plaire ! » (GIDE, A., 1933a :325)

Dans *Bethsabé*, l'amour coupable du roi David le place également dans un mécanisme triangulaire de rivalité avec Urie. La rivalité personnelle traduit en fait une rivalité institutionnelle : le roi s'oppose à l'un de ses sujets, donc à son peuple. Cette rivalité renverse aussi le rapport de forces : David, qui possède tout, est rendu pauvre par son désir pour Bethsabé, par contre, Urie qui n'a rien, est riche pour avoir Bethsabé. Dans ses longs monologues, David affirme plus d'une fois son désir de s'approprier la source du bonheur d'Urie : sa femme Bethsabé, dont la beauté le séduit :

« David : Bethsabé ! Bethsabé… Es-tu la femme ? Es-tu la source ?
Objet vague de mon désir.
Joab, quand dans mes bras enfin je l'ai tenue,
Le croirais-tu, je doutais presque si ce que je désirais c'était elle,
Ou si ce n'était pas peut-être le jardin… » (GIDE, A., 1933b :232)

Mais bientôt, David se rend compte que l'objet de son désir n'est pas Bethsabé, mais le bonheur qu'elle représente pour Urie. Ce qu'il voulait en effet ce n'était pas la femme d'Urie, mais le bonheur simple de celui-ci :

« David : Bethsabé souriait ; le jardin s'emplissait de lumière.
Tout rayonnait d'amour et du bonheur d'Urie.
- Tu vois tout mon bonheur, roi David, dit-il, il est simple. (GIDE, A., 1933b :229)
David : Il possède un petit jardin.
La moindre de mes terrasses est plus grande !
Moi j'ai la main déjà pleine de biens
Et de bonheur à ne pouvoir en tenir plus une graine,
Mais ce petit bonheur que voilà
Je laisserais pour lui tomber à terre tous les autres…
Il est fait de si peu, ce bonheur ! » (GIDE, A., 1933b :231)

En plaçant le roi Saül et le roi David dans un système triadique du désir, Gide construit dans les deux pièces de théâtre deux trajets parallèles d'un moi qui se découvre en se libérant. Saül et David gardent dans leur structure peu d'éléments des héros mythiques, mais ils conservent leur exemplarité humaine et peu royale. Les deux se découvrent et se libèrent, passent du paraître à l'être dans les affres du désir, qui les montrent moins exemplaires, mais plus vrais. Ainsi, ils complètent la vaste galerie gidienne de personnages qui, brûlant les tabous et les préjugés sociaux, découvrent leur vérité.

Œuvres de référence

Gide, André, *Saül* in *Oeuvres complètes II*, NRF Gallimard, Paris, 1933 a
Gide, André, *Bethsabé* in *Oeuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1933 b
Gide, André, *L'Immoraliste* in *Oeuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1933 c
Gide, André, *Le Journal* in *Oeuvres complètes*, NFR Gallimard, Paris, 1933 d

BIBLIOGRAPHIE

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 2000
Eliade, Mircea, *Istoria credintelor si ideilor religioase*, Editura Stiintifica, Bucuresti, 1983.
Fernandez, Ramon, *Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, Paris, 1985
Lefter, Diana-Adriana, *Du mythe au moi*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucuresti, 2007
Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Slatkine Reprints, Genève, 1998.

LA CULTURE EN QUESTION A TRAVERS LE THEATRE DES ANNEES CINQUANTE

Emilia MUNTEANU
Université de Bacău

Résumé : *Si l'on tentait d'esquisser un portrait robot de l'homme moderne à travers le théâtre des années cinquante, on pourrait dire que le trop d'homo sapiens (Le Professeur de La Leçon) doublant l'homo faber (Tueur sans gages) engendre la déraison/dérision et une nouvelle espèce sans identité précise, une sorte de sapiens-demens (Rhinocéros).*

Paradoxalement, l'excès de culture, de civilisation a pour conséquences d'une part la mécanisation, l'éloignement de la nature primitive, mais d'autre part un comportement compulsif de l'humain séduit par le zoomorphisme. A plus forte raison, la fragilisation de la nature humaine et les mutations de l'être engendrent la démesure : la boulimie objectale, la prolifération du concret, la progression de la matière, la déferlante verbale ne parvenant pas à compenser le vide de la logique, l'indigence de la pensée, les ratés de la communication.

La scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture remplacée par des séquences prolongées de pantomime ou des numéros de cirque. Ce à quoi on y assiste ce n'est pas un « acte de culture », ce n'est pas un dialogue savant mais à un spectacle dérisoire de condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine.

Mots-clés : ***culture, identité, nature humaine.***

Si ce qui est inné dans l'être humain figurant sur les planches du nouveau théâtre, ses limites physiques et psychiques nous en donnent une image décevante, dysphorisante, on s'attendrait à ce que cette dévalorisation soit compensée par ce qui est acquis dans l'homme : sa culture. Eh bien, le théâtre des années cinquante se donne du mal pour démolir les concepts de la Grande Culture aplanissant ainsi le chemin du postmodernisme.

Contrairement donc à la distinction classique nature/culture, nous assistons plutôt à une continuité des deux concepts, les auteurs des années cinquante se situant dans la lignée de Jung et d'Edgar Morin, le dernier étant persuadé que « l'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture. » (MORIN, 2003 :100) Tandis que, selon le chercheur suisse, si les archétypes sont de l'esprit et en même temps des instincts, la nature contient de l'esprit et elle n'est pas entièrement opposée à la culture. (JUNG, 1994: 39)

L'archétype jungien de *persona*, dont l'étymologie latine renvoie au masque, entendu comme un fragment du psychique collectif superposé au psychique individuel, sous-tend toute la création de l'un des représentants du nouveau théâtre, Jean Genet. Le masque, indissociable du théâtre depuis ses débuts jusqu'au XVIe siècle, apparaît comme tangente à la nature humaine et à la culture. Mais dans l'espace carnavalesque du *Balcon*, la trajectoire de la personne cherchant à s'ériger en personnalité à l'aide du travesti est vouée à l'échec.

Un autre archétype, l'*ombre,* est défini par Jung comme la partie négative de la personnalité humaine : les contenus de l'inconscient personnel, les fonctions psychiques inférieures, non développées, les traits cachés, désavantageux. On pourrait affirmer sans crainte que la scène des pièces du nouveau théâtre est peuplée d'ombres et non d'êtres vivants eu égard à la précarité ou au dysfonctionnement de leurs traits essentiels définissant le vivant. N'ayant plus de biographie ou n'acceptant pas une biographie

imposée, sans passé (ou bien le récusant) ni avenir, ces personnages nous astreignent à focaliser notre intérêt sur l'ici-maintenant de l'aire de jeu, ce à quoi nous conduit également la brièveté des pièces. Dépourvus de dimension psycho-sociale évidente, incapables de se définir eux-mêmes, ils ne sauraient se forger un avenir, par conséquent, les pièces donnent l'impression de découpage au hasard, d'instantanés égaux à mille autres, de segmentations de cet univers kafkaïen où les gens meurent absurdement. Dans *Qui est là?* de Jean Tardieu, le Père est étranglé par un inconnu au moment où il ouvre la porte, ailleurs, un Acheteur est fusillé par un *Meuble*, un Client s'écroule pour s'être heurté contre une porte fermée (*La Serrure* du même auteur), un autre pour avoir voulu se renseigner sur son avenir auprès d'un inflexible Préposé.

En outre, les humains, se convertissant au règne animal (*Rhinocéros*), s'avèrent incapables d'individuation et, lors de la *nigredo,* (terme emprunté à l'alchimie, où il désigne le stade de noircissement des éléments, et équivalant en psychanalyse à la confrontation avec l'ombre), ils se laissent dominer par le côté obscur de leur personnalité.

Le discours de l'Orateur de *Les Chaises* de Ionesco eût-il réussi, ce serait au triomphe du culturel, en termes alchimiques *la pierre*, qu'on assisterait, le langage étant le véhicule des savoirs et des savoir-faire des humains. Mais son échec (« He, Mme, mm, mm. / Ju, gou, hou, hou./ Heu, heu, gu, gou, gueue ») nous ramène à l'origine de l'être humain, « à l'idée première d'une réalité qui est ce qu'elle est de par sa simple spontanéité : un jaillissement originel. » (Selon son étymologie latine, nasci signifie naître). (*Alpha encyclopédie* , 1971 : 4178) La célèbre fin de *La cantatrice chauve* n'est autre chose que l'expression de l'échec de la communication, ce qui nous oblige à revenir en arrière, aux commencements balbutiants de l'humanité encore proche de l'animalité.

Dans son *Anthropologie Structurale 2*, Claude Lévi-Strauss conçoit l'anthropologie comme la discipline qui pense la relation entre la nature et la culture. Une fois posée la dichotomie nature / culture, son étude nous conduit à envisager deux possibilités. L'une qui octroie à la culture le pouvoir de donner un sens à la nature (la culture impose sa signification à la nature). L'autre qui identifie dans la nature le facteur déterminant des rapports sociaux (la nature imprime forme à la culture). Si leurs méthodes les distinguent au point de les empêcher de constituer une école, les auteurs dramatiques des années cinquante (Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Tardieu) sont d'accord pour nier le rôle rédempteur de l'art. Chez Ionesco, par exemple, l'activité culturelle ne parvient pas à enrayer la progression de cette mutation naturelle qu'est le cadavre envahissant l'appartement occupé par le couple d'Amédée et de Madeleine. Suite à cette étrange cohabitation, Amédée s'avère incapable, depuis quinze ans, de mener à bien son projet d'écriture d'une pièce de théâtre : « Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien. » (*Amédée ou Comment s'en débarrasser* de Ionesco). D'ailleurs, l'autodérision nie la fonction sotériologique de la culture : « …il faut que je m'y mette…drôle de boulot (Avec un grand mépris) Écrivain… ». Qui plus est, le vivant finit par accepter cette présence encombrante et se laisse même gagner par le non vivant qui paraît dévitaliser le premier. Amédée : « Il est toujours beau, pourtant. C'est bizarre, je m'étais, malgré tout, habitué à lui. » Par contre, son épouse saisit l'anormalité de la situation et l'exprime de façon crisique: « Tu ne te rends donc pas compte que ce n'est plus humain, non ce n'est plus humain, ce n'est vraiment plus humain ! »

La société moderne, représentée par la famille petite-bourgeoise, oublieuse ou plutôt dédaigneuse des rites de passage propres à *l'arkhe-culture*, n'en conserve que

l'idée de contrôle de l'entrée de l'adolescent dans l'univers adulte. Aux épreuves et tortures à la suite desquelles le récipiendaire devenait adulte après avoir été rebaptisé se substitue une formule réduisant le rite d'initiation à une tradition culinaire : « J'adore les pommes de terre au lard. » (Ionesco, *Jacques ou la soumission*) Cette nouvelle nucléation fondée sur l'alimentaire, créée par cette nouvelle espèce qu'est le petit bourgeois, annule « la nucléation noologique, liée au surgissement du mythe et de la magie chez *sapiens* ». (MORIN, 1973 : 180) Ionesco procède à une opération de transvalorisation en parodiant tout un système social à travers le programme familial d'intégration de Jacques dans la société sans aucun égard aux liens entre l'univers anthropologique et l'univers écosystémique. Par ailleurs, dans ce monde, l'ipséité écrase toute tentative d'individuation, l'identité du groupe familial l'emportant sur l'identité individuelle. Si la société de l'arkhe-culture pose les bases d'une onomastique qui « établit à la fois la différence et l'appartenance » (MORIN, 1973 : 183), le théâtre des années cinquante s'ingénie à oblitérer la différence. Il suffit pour s'en convaincre de procéder à un parcours paratextuel, celui de la liste des personnages : Jacques ; Jacqueline, sa sœur ; Jacques, père ; Jacques, mère ; Jacques, grand-père ; Jacques, grand-mère.

Ce qui distingue le théâtre des années cinquante du drame philosophique de l'entre-deux-guerres, par exemple, c'est qu'il s'interroge sur la nature même du théâtre faisant de l'autoréférentialité un thème privilégié. Toutefois, en prêtant la partition du nouveau théâtre à Nicolas d'Eu, Ionesco l'enveloppe d'un nuage ironique. Nicolas, au policier : « Je rêve d'un théâtre irrationaliste. » Le policier, à Nicolas : « Un théâtre non aristotélicien. » (Ionesco, *Victimes du devoir*)

En outre, *Les Bonnes* de Jean Genet nous introduisent au cœur même du débat sur la nature du théâtre remettant en question son principe fondateur : la mimèsis aristotélicienne. Claire et Solange tentent d'annihiler le référent pour se libérer de la tyrannie du modèle à imiter. La séduction exercée par le jeu et le mécanisme de déroulement de la conquête de l'indépendance (face au modèle) passent par les fourches caudines de la tentation du double. La maîtresse joue le rôle du double valorisant du soi qui reste inaccessible aux imitatrices. Dans ce jeu il n'y a pas de solution de compromis : soit on tue soit on se laisse tuer. Par ailleurs, il y a toujours un risque pour celui qui se laisse séduire par le jeu de l'incarnation de l'autre. La récurrence de ce topos ne passe pas inobservée, le spectateur étant de cette manière invité à rester sur ses gardes pour ne pas céder au charme de la fiction et participer à la praxis dramatique. Son confort de consommateur passif commence à être ébranlé à partir de la simple interrogation sur le jeu des acteurs afin de préparer l'avènement du spectacle interactif contemporain. Nous sommes pris à témoins de la remise en question du théâtre par le théâtre lui-même d'où l'appellation de méta - théâtre qu'on a collée surtout aux créations de Tardieu ou de Genet.

On reconnaît une volonté de réfutation des entités noétiques alourdissant le discours des personnages, une tendance à rendre « l'insoutenable légèreté de l'être » dénué des références intellectuelles, culturelles et morales pour réaliser un « degré zéro scénique » à travers la transparence du langage, le « jeu pur » des acteurs et les images concrètes du non-sens ontologique.

On trouve même une allusion à l'ambiguïté de l'œuvre d'art doublement contrainte comme objet de marchandages entre le créateur et l'acheteur et comme objet esthétique qui a besoin d'un récepteur pour exister. Ainsi, dans le *Tableau*, Ionesco met en scène un peintre qui, après avoir demandé cinq mille francs au client, est amené à le

supplier d'accepter sa toile à titre gratuit, l'existence de sa création l'emportant sur sa propre subsistance.

« Cette étrange figure qu'on appelle l'homme » (FOUCAULT, 2003 : 16), sacré roi du fait de sa cérébralité, exhibe enfin sa fragilité et surtout la précarité de sa toute-puissance cogitante. *La Leçon* ionescienne s'applique magistralement à démolir l'édifice de la doxa occidentale dont la parémiologie nous offre un échantillon : *Le livre fait vivre*. Avec ce Professeur nous sommes à mille lieues de la maïeutique socratique quoiqu'un début timide semble le rapprocher de la modestie du philosophe grec. Au fur et à mesure qu'il exécute sa sarabande cognitive, la gaieté, la vivacité et l'enthousiasme de l'élève disparaissent, le bien-être s'évanouit faisant place au mal-être, affaiblissant le corps et l'esprit incapables de suivre le rythme imposé par le maître. Le parenchyme culturel s'avère incapable d'assurer le bon fonctionnement de l'organe apprenant, par contre, il débilite le « tissu conjonctif » de soutien jusqu'à l'anéantissement de l'humain.

Paradoxalement, l'excès de culture, de civilisation a pour conséquences d'une part la mécanisation, l'éloignement de la nature primitive, mais d'autre part un comportement compulsif de l'humain séduit par le zoomorphisme. A plus forte raison, la fragilisation de la nature humaine et les mutations de l'être engendrent la démesure : la boulimie objectale, la prolifération du concret, la progression de la matière, la déferlante verbale ne parvenant pas à compenser le vide de la logique, l'indigence de la pensée, les ratés de la communication.

Passé l'époque des héros classiques, des porte-parole des grands idéaux de l'humanité, bienvenue à l'âge des anonymes, des êtres obscurs et faibles, des clowns, des estropiés, des mort-vivants. Par conséquent, la scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture, remplacée par des séquences prolongées de pantomime ou des numéros de cirque. « On se croirait au spectacle », constate Vladimir dans *En attendant Godot* de Beckett; « Au cirque », précise Estragon ; « Au music-hall » propose Vladimir, « Au cirque », s'obstine Estragon. Ce à quoi on assiste ce n'est pas un acte de culture, ce n'est pas un dialogue savant mais un spectacle dérisoire de condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine : Clov commence *Fin de partie* en annonçant « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.» Ces débris humains ne sont pas occupés à accomplir on ne sait quels exploits, ils tuent simplement le temps consciemment (Estragon : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Vladimir : On attend »), ils sont en train de se regarder jouer : Hamm « A – (bâillements) – à moi. (Un temps) De jouer. »

Ce n'est que divertissement, au sens pascalien du terme (« Le divertissement nous amuse et nous fait arriver sensiblement à la mort ») , s'étirant d'un néant à l'autre ramolli par une tendresse grotesque (Nell et Nagg), taquiné par une rébellion morose.
Paradoxalement, « l'unité de l'homme a été préservée » en dépit de la différenciation, de la « multipersonnalité interne et potentielle de chaque être humain » (MORIN, 1973 : 222-223) et la scène des années cinquante s'ingénie à nous la montrer. Nicolas d'Eu, après avoir tué le Policier, continue le travail commencé par celui-ci, le finale de la pièce transformant tous les personnages en *Victimes du devoir* : « *Nicolas*, avec la voix du Policier Pas d'histoire ! Avale ! Mastique ! Avale ! Mastique ! *Choubert*, la bouche pleine : Moi aussi, je suis une victime du devoir ! *Nicolas* : Moi aussi ! *Madeleine* : Nous sommes tous des victimes du devoir ! (A Choubert :) Avale ! Mastique ! »

Tentant d'esquisser un portrait robot de l'homme contemporain, on dirait que dans la société moderne, le trop d'*homo sapiens* (Le Professeur de *La Leçon*) doublant l'*homo fabe*r (*Tueur sans gages*) engendre la déraison/dérision et une nouvelle espèce :

sapiens-demens (*Rhinocéros*). La « maison d'illusions », régie admirablement par Irma de son *Balcon*, offre à tous ceux qui cachent « un bordel secret », grâce aux accessoires et costumes mis à leur disposition, la possibilité de s'accomplir en s'épanouissant. Sans doute le monde est-il une scène sur laquelle nous jouons chacun notre (nos) rôle(s) quotidien(s). Alors pourquoi a-t-on besoin de théâtre ? Dans une réplique à caractère suiréférentiel, Irma nous en fournit une raison pertinente : « Ici la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte ». C'est grâce à ou à cause de la « différenciation socioculturelle » (MORIN, 1973 : 222-223) que « les visiteurs » du célèbre Grand Balcon quittent leur peau et endossent une autre à leur guise. Ainsi la scène de Genet incarne-t-elle admirablement la thèse de Morin pour qui « l'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture ». Mais tout cela eût été impossible si l'être humain n'était pas à la fois homo ludens.

A l'époque moderne, les mots perdent leur pouvoir souverain de faire « connaître les choses et leur ordre » (FOUCAULT, 2003 :322) ayant subi un processus d'opacification. A l'âge classique, ce qui rendait possible l'acte cognitif c'était le lien du « Je pense » et du « Je suis » à l'aide du langage. Par ailleurs, dans la farce tragique ionescienne des *Chaises*, ce qui devait être le climax, l'aboutissement des deux existences, le fameux message en vue duquel on a été préparés dès le commencement, n'est qu'un piètre fiasco anéantissant et « la représentation et l'être » (FOUCAULT, 2003 :322). Il faut par conséquent reconnaître que cette scène qui nous donne le vertige par la profusion d'éléments proxémiques et ostensibles fait preuve de suiréférentialité : l'échec du discours de l'Orateur communique le rejet d'un théâtre discursif, fût-il classique ou moderne (celui d'un Sartre ou d'un Camus), celui des années cinquante préférant renouer avec son étymologie (theatron) puisque le plus fort message qu'il nous livre est celui de la vacuité des chaises. Le visuel l'emporte ici sur le discursif.

L'idée maîtresse du modernisme, celle qui insiste sur l'unicité de l'œuvre d'art et de sa qualité de dépositaire des valeurs et de la sagesse humaines (selon Benjamin, in Cărtărescu, 1999 : 25), se voit détrônée par les auteurs des années cinquante. *Le Meuble*, un fourre-tout dont l'Inventeur (mis en scène par Jean Tardieu) vante les qualités exceptionnelles, s'embrouille dans tant de sagesse et de savoir. On en infère qu'assurer à l'art le rôle de panacée sociale (en tant qu'art engagé, par exemple) ou morale (la catharsis) fragilise inévitablement sa santé et les auteurs des années cinquante ne font que prévenir constamment le spectateur du danger de s'autoillusionner, confiné comme il est dans ces préconceptions pernicieuses.

Dans la coalescence des traits foisonnants et protéiformes du postmodernisme, Ihab Hassan tente de mettre de l'ordre, encore qu'il n'échappe pas à la tentation de créer un mot-valise, objet fractal du postmodernisme lui-même: "indetermanence", né de la contraction de "indeterminacy" et de "immanence". Voilà la synthèse qu'il nous offre: "In this pattern I discern: indeterminacy and immanence; ubiquitous simulacra, pseudo-events; a conscious lack of mastery; lightness and evanescence everywhere; a new temporality, or rather intemporality; a polychronic sense of history; a patchwork or ludic, transgressive or deconstructive approch to knowledge and authority; an ironic, parodic, reflexive, fantastic awareness of the moment; a linguistic turn, semiotic imperative in culture; and in society generally, the violence of local desires diffused into a technology both of seduction and force." (CARTARESCU, 1999 : 118)

L'indétermination pourrait être repérée sur les planches des années cinquante même là où l'apparence nous en détourne. Suivons le parcours d'une pièce de Tardieu qui nous pose la question, depuis le titre lui-même: *Comment parler sculpture*? L'obstination univoquisante de la monitrice entend traiter sans hésitation de chef-

d'œuvre un objet a priori artistique. A supposer que celui-ci appartienne au postmodernisme, le discours de Mademoiselle est entièrement inadéquat bien que prévu pour coller à n'importe quel produit d'art "soustrait". On sait que le quiproquo apparaît comme la figure qui rend compte de la critique littéraire entendue comme "politics of literary misunderstanding" (Hassan in CARTARESCU, 1999 : 92). Selon l'écrivain roumain, la critique doit assumer le paradoxe, la contradiction, l'imperfection, l'hésitation, traits qui caractérisent la pensée actuelle. Rien de tout cela chez notre monitrice, pas l'ombre d'une hésitation. Aucune inquiétude n'effleure la conviction de cette réceptrice du métier: „Voici une œuvre qui doit tout de suite retenir notre attention. Elle est très caractéristique, très représentative de la manière du Maître!" Sa démarche critique repose sur le concept traditionnel de la perfection manifestée à travers le chef-d'œuvre: elle invite d'emblée à contempler "une des œuvres maîtresses de la sculpture contemporaine". Elle n'a pas la sensibilité ni le flair nécessaires à la perception de l'art de notre temps, art de l'oscillation, de l'instabilité, caractérisé par dépaysement, oscillations, shock (Vattimo in CARTARESCU, 1999 : 95). Tardieu semble anticiper le discours du théoricien italien qui place la source de l'indétermination de l'œuvre d'art postmoderne dans sa massification et sa transformation, par la reproduction, en objet de consommation. Cet auteur dramatique efface les frontières qui séparent l'objet d'art de l'objet usuel si bien que la monitrice confond le second en le prenant pour une œuvre d'art que nous qualifierons de postmoderniste. Ce sont les timides tentatives d'approche esthétique entreprises par les amateurs qui induisent cette hypothèse. Madame Gouffre „Oh! quelle drôle de chose! Dadais Est-ce que c'est une …Forme? Monsieur Quidonc Ma foi, je ne vois rien là qu'un peu de ferraille! Le Charmant Petit Ménage, étourdiment: C'est gentil ici, il y a de la lumière!"

Thomas d'Aquin, avec sa triade: integritas, claritas, consonans, est bien loin. De toute façon, l'indétermination a bien du mal à se faire "claire". L'absence de clarté et l'indétermination sont responsables non seulement du quiproquo déroutant *la Société Apollon*, elles frappent également les autres compartiments de l'art: la peinture ou bien la musique. (comme dans *La sonate et les trois messieurs, La Galerie* de Jean Tardieu). L'espace de la *Galerie*, par exemple, abrite un dialogue agonistique entre un jeune Client et le Directeur au sujet d'une série de toiles qui se dérobent à toute tentative de les faire circonscrire à un sens univoque. L'indétermination ou non-finito, terme utilisé par Compagnon pour résumer les caractéristiques de la modernité dans la vision baudelairienne, baigne le paratexte tardivien. Avant qu'on n'ait pris contact avec la pièce, l'énonciateur-Présentateur ou Récitant brouille les pistes tout en nous donnant l'impression de nous éclaircir. Mais sous une apparence facétieuse, il nous invite à ne pas nous fier au premier sens ou plutôt à un seul sens. S'il remonte loin dans le passé auréolé par le prestige socratique, il y emprunte également une tonalité célèbre: l'ironie. "Si nous décidons ensemble que le cri du chien sera nommé hennissement et aboiement celui du cheval, demain nous entendrons tous les chiens hennir et tous les chevaux aboyer." (*Un mot pour un autre*) Mais au-delà de ses propos effleurant le métalangage de la science de la communication et de la linguistique, son ironie tournant à la parodie pince un autre passé, plus récent. Il s'agit de celui que le vaudeville avait figé dans le paradigme du triangle de l'adultère avec tout son environnement: la déchéance du Salon dans toute sa splendeur.

Par ailleurs, avec le théâtre des années cinquante nous sommes loin des siècles où la séparation des genres constituait l'une des lois fondamentales de la littérature. Quant aux postmodernistes, eux, ils vont plus loin que tous les révolutionnaires dans cette direction qu'on pourrait qualifier de voie de l'impurification, de l'hybridation, du

mendélisme. Les hybrides dramatiques créés par Tardieu, par exemple, réunissent poésie, musique, peinture, danse et il les nomme oratorio, sonate, partition, concerto, conversation-sinfonietta, conférence. Il ne craint même pas d'écrire une trilogie moderne intitulée *La triple mort du Client* qui détrône la tragédie grecque de son piédestal de "grand art" pour la souiller en la transférant dans un bordel, dans un bureau de renseignements ou bien chez un bonimenteur.

Il va de la vie du texte de théâtre d'être repensé, revisité, remanié, interrogé en fonction des publics auxquels il s'adresse et de leurs horizons d'attente. À travers le théâtre des années cinquante, on trouve une invitation intrinsèque à la participation du spectateur à la représentation: "Que vaut-il mieux pour des acteurs: jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf? À vous de juger."(*La mort et le médecin*) Ionesco proposait, lui aussi, un choix: "Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque". (IONESCO, 1995 : 162)

Le théâtre nouveau marque, avec les œuvres se proclamant postmodernistes, la fin du "grand art" comme paradigme fondateur de l'humanité, en le soumettant à un processus de démythification qui concerne d'ailleurs tout: mythe du progrès, de la famille et surtout de l'art comme rédempteur de l'homme. C'est ce dernier que *L'Épouvantail*tardivien, appelé malgré lui, incarne ou plutôt symbolise. Il prend son courage à deux mains et abandonne sa tâche sans suivre par son acte d'insoumission l'exemplarité biblique d'un Moïse: „Je m'arrache à cette terre / que j'étais chargé de défendre / et qui ne m'a jamais récompensé." Par ce choix, il manifeste sa préférence pour la liberté à l'encontre de toute restriction, son départ suggérant également une sorte d'abandon de la fiction destinée à l'élite: „Et qu'est-ce qui fait le plus peur à tout le monde / l'aboiement d'un chien / ou l'ombre d'un homme?"

Ce qui "s'est épuisé", ce qui "agonise" vraiment ce n'est pas l'art, mais sa dimension moderniste, ésotérique et totalitaire, le monisme et l'autoritarisme culturels modernes auxquels le postmodernisme substitue le perspectivisme et le dialogue. (Vattimo in CARTARESCU, 1999 : 68-69) Ainsi, le "monisme" de la monitrice qui n'accepte pour rien au monde d'autres discours que celui glorifiant l'œuvre d'art sera bafoué par le jeune étudiant, adepte plutôt du perspectivisme: „Alphonse, tendrement. Le plus beau cours d'esthétique, c'est vous qui me le donner, Nanine!…Vous avez une jolie robe!" (*La Société Apollon*) Au bout de la leçon, Mademoiselle sera réduite à quia, tandis que la catégorie trancendante dont elle était la servante déclarée tombe en désuétude.

Les trois aspects de la mort de l'art, du grand art, signalés par le même chercheur italien comme discours sur l'utopie, le kitsch et le silence, sont eux aussi présents sous une forme ou l'autre dans le théâtre de Tardieu. Le dernier peut apparaître comme une propension aux limbes, au vide, dont les fameux "paysages sauvages" (*Une soirée en Provence*) témoignent particulièrement. Par ailleurs, le kitsch est indissociable d'une création telle que le Meuble. Ce "personnage" en est vicime autant à titre de contenant, de produit d'ébénisterie, que de contenu entropique. L'Inventeur „Hein, n'est-ce pas que c'est ahurissant?…Voyons, qu'est-ce que vous allez lui demander, à mon Meuble?…Une douzaine d'huîtres, un morceau de musique, la solution d'un problème d'algèbre, une vue stéréoscopique, un jet de parfum, un conseil juridique, que sais-je, moi!…" En outre, „le petit amour en bronze surmonté du chapeau de Napoléon" qui orne le Meuble rappelle ces pastiches bon marché du genre des bronzes de Barbedienne qui ont comblé les salons bourgeois du siècle précédent. (COMPAGNON, 1998 : 80)

On constate qu'une nouvelle esthétique s'est forgée, bientôt mise en question par une autre. Révisant ses concepts obsolètes, inadéquats à la phénoménologie artistique contemporaine, elle supplée le concept d' « *œuvre d'art* » par celui de « *pièce* ». À la question légitime concernant la responsabilité du verdict touchant le sort d'un objet, promu à l'honneur d'œuvre d'art ou rejeté dans l'utile, on répondra que cela incombe à l'artiste lui-même. C'est l'index qu'on lui attache qui abat "la chose" de la *Société Apollon* dans les "arts ménagers" en tant que "moulinette à capsules interchangeables" ou la rehausse dans le temple des arts comme "œuvre maîtresse de la sculpture". La monitrice est un hybride, un étrange critique dont le discours mélange une vision esthétique traditionnelle reposant sur le concept de beauté et un métalangage bourré de termes abstraits qu'elle n'a pas appréhendés. Par ailleurs, les sédiments d'une pratique esthétique traditionnelle lui dictent de se fier à une pratique perceptive comme véhicule d'appréhension de l'objet soumis à la réception. En l'absence du Maître, la pertinence de la terminologie établie par Mademoiselle n'est pas du tout mise en cause. Voilà pourquoi la taxinomie proposée par Binkley semble être plus appropriée à un contexte aussi mouvementé que celui de la contemporanéité où une œuvre d'art n'est plus tellement le fruit d'un labeur créateur. Les "affres" de la création ne constituent pas non plus un critère d'évaluation d'un produit artistique, car ce qui préside à l'acte créateur c'est la conception de l'objet, de la pièce. "L'acception plus large du terme « pièce », comparé au terme « œuvre », reflète cette libération" (BINKLEY, no. 79/1989: 371) qu'a connue le monde des arts. Le même chercheur définit de la sorte le terme mis en circulation: "Le terme « pièce » suggère un item indexé dans le cadre d'une pratique". Tardieu nous laisse entendre que les "pièces" constituant l'item de l'art abstrait se prêtent à une indexation variable, fonction du récepteur. Ainsi s'explique la variabilité qui régit l'acte de classement des toiles de *La Galerie*: „Arsène Alors, je reprends à la bataille de Waterloo? Le Directeur,distrait. Oui,oui…c'est cela. Comment? – Ah oui, c'est cela! (Se reprenant, au client:) Excusez-le, il a sa manière bien à lui de reconnaître les tableaux." À mesure que les toiles défilent devant lui, Le Client se forge à son tour un catalogue personnel tandis que le spectateur est lui aussi invité à réfléchir au destin de la scène, des arts en général. Le théâtre repose sur un paradoxe: d'une part, en tant qu'art interrogatif qui regarde tout comme étant provisoire, il exclut le repos, la quiétude des certitudes, d'autre part, la conscience de la perfectibilité du tout le guérit de la poursuite d'une perfection inaccessible, interdite.

BIBLIOGRAPHIE

Alpha encyclopédie, Tome11, Grange Batelière, Paris, 1971
Binkley, Timothy, *"Pièce":contre l'esthétique* in *Poétique*, no.79/1989, pp.363-382
Cărtărescu, M., *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest,1999
Compagnon, A., *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Echinox, Cluj, 1998
Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2003
Huizinga, J., *Homo ludens*, Humanitas, Bucarest, 1998
Jung, C.G., *In lumea arhetipurilor*, Editions Jurnalul literar, Bucarest,1994
Morin, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, Paris, 2003
Ricœur, P., *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983
Russ, J., *Savoir et Pouvoir*, Hatier, Paris, 1990
Serreau, G., *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, Paris, 1981
Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 2001

L'OPPOSITION *NATURE/CULTURE* DANS LE *SPLEEN (QUAND LE CIEL BAS ET LOURD...)*

Alexandrina MUSTĂŢEA
Université de Piteşti

Résumé : *L'opposition nature/culture occupe une place de choix dans l'esthétique baudelairienne. Notre communication ne se propose pas d'aborder la question sous un angle théorique, mais de voir concrètement comment cette opposition contribue à l'instauration du texte (vision poïétique) et d'analyser son expression au niveau du produit textuel (vision poétique).*
Mots-clés : ***Nature/ culture, esthétique, spleen, vision poétique/poïetique.***

L'antinaturalisme a un rôle primordial dans l'esthétique de Baudelaire. Dans sa vision, la nature s'identifie le plus souvent au mal ou à la mort. Le poète lui oppose constamment l'ordre artificiel, culturel, en tant que générateur de beauté.

Expressions de la sensibilité météorologique du poète, les *Spleen* baudelairiens forment un tout dont le trait d'union est la tonalité dysphorique liée à l'idée de réclusion, de claustration sous l'empire du mauvais temps, commué en état d'esprit. Poèmes de la *rêverie matérielle*[1], ils se concrétisent comme valorisation négative des éléments primaires – l'eau, l'air, la terre et le feu – qui s'ordonnent en paradigmes textuels à même de dessiner une vision catastrophique du monde. Ces éléments naturels sont les briques d'une production textuelle qui se dévoile, qui se montre au fur et à mesure que le lecteur avance dans son entreprise d'interprétation du poème.

Spleen

Quand le ciel bas et lours pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tou le cercle
Il nous verse un jour plus triste que les nuits ;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurelement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

[1] Nous employons ce syntagme dans le sens consacré par les ouvrages de Bachelard.

- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Le poème *Spleen (Quand le ciel bas et lourd...)* est l'histoire du combat sourd entre la matière et l'esprit, entre l'extériorité et l'intériorité, hypostases de l'opposition fondamentale Nature/Culture. Le spleen, compris comme mort de l'esprit, est causé par la toute puissance de la matière. Le matériel, le physique, le naturel, vu sous un jour odieux, semble écraser, anéantir, abolir le monde intérieur, l'intelligence, la raison, l'envol vers l'absolut. La nature, la matière, les objets du monde physique pèsent comme des lests qui retiennent l'objet volant, l'empêche de s'élancer vers le haut. La victoire de la matière coïncide avec la cérémonie funéraire de l'esprit. Aussi ce *Spleen* semble-t-il être le plus sombre de la série, par la construction d'un univers sinistre, morbide, peuplé de spectres et d'autres « infâmes » créatures. Le moteur de cette construction est l'analogie.

Le monde matériel, ses objets, reçoivent une sorte d'indépendance, une vie individuelle (annonçant la poïétique de l'objectivation mallarméenne de plus tard). Ce monde objectal est le double du monde intérieur, le premier décrivant en fait le second, la laideur de l'un laissant ses empreintes sur l'autre. La confusion entre l'extériorité et l'intériorité, entre la matière et l'esprit, leur contamination réciproque, est l'illustration de la compétition du mal avec lui-même. Le monde qui en résulte est l'image métaphorique et métonymique de l'instauration du Néant et du Néant lui-même, dans le double jeu poïétique/poétique qui marque le texte. Il ne s'agit pas ici de déterminisme, mais de correspondace, dans le sens de rapport entre les sensations, les idées et les sentiments (Cf. Clément BORGAL, *Baudelaire*, Editions Universitaires, Paris, 1961).

La haine du poète contre la nature se manifeste dans le poème à travers les images négatives qui la décrivent. Dans les trois premières strophes on assiste à la métamorphose des éléments primaires, posés comme tels ou représentés sous diverses hypostases, en espaces concentrationnaires, analogons du tombeau, lieu de réclusion forcée de l'esprit. La matière, plus ou moins amorphe, se transforme en matière organisée, structurée de manière architecturale, par une sorte de *mimesis* renversée, ironique, presque post-moderne, où la Nature imite l'ordre culturel.

Dans la première strophe du poème, l'élément primaire déclencheur du processus poétique est *l'air*, dans son hypostase de *ciel*. Le plein air perd ses caractéristiques. Le ciel n'est plus une ouverture, l'espace infini, et, par connotation l'absolu, l'idéal, il se métamorphose en *couvercle pesant*, en toit lourd et opaque, en finitude, en obstacle. *L'horizon* est fermé sur lui-même, en *cercle*. « *Le Ciel bas et lourd...* » est l'image métaphorique de la pesanteur, du figement. *Le jour noir plus triste que les nuits* est la sécrétion de ce ciel, l'attribut d'un monde obscure, qui se plie sur lui-même. L'oxymoron *jour noir* et le terme propre *nuits* représentent le contraire du feu, élément absent du texte, tant dans sa forme pure, que dans ses hypostases habituelles – soleil, flamme, etc.

Le verbe *verser* appelé par l'image indirecte du ciel couvert de nuage, anticipe sur le caractère maléfique attribué à l'humidité dans les strophes suivantes.

Cet espace sombre se referme sur son habitant générique – *l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis*. L'opposition nature/vie spirituelle prend ainsi contour. La nature, dans sa pesante matérialité est la cause même du spleen, sa génératrice. En

même temps, l'état se dessine, s'extériorise comme nature angoissante, triste, souffrante. *L'esprit gémissant* est la projection intérieure de la nature et la nature semble n'être que le reflet matériel, extérieur de l'intériorité. *Gémissant* ne veut dire seulement « souffrant » mais également expression de la souffrance, sa manifestation *vocale*, son inscription culturelle dans le monde. *Gémissant* c'est l'anticipation de cette véritable poïétique de la souffrance qui traverse le poème tout entier. Car l'*esprit gémissant* est également le poète en proie aux angoisses de l'impuissance en général et de l'impuissance poétique en particulier. Sous l'empire de l'ennui, il se sent incapable de parler et donne « la parole » au paraverbal, au vocal, ce Logos apparemment rudimentaire.

Avec la deuxième strophe nous assistons à une construction métaphorique de l'univers du spleen, par les éléments concrets de la nature, qui prennent les dimensions et les formes d'une *architecture négative* : le culturel se contamine de la laideur du naturel. *La terre*, à la fois élément primaire et espace naturel, devient un *cachot*, espace artificiel, avec ses *murs* et ses *plafonds pourris*. Ce qui n'a été qu'anticipé dans la première strophe se matérialise dans la seconde : le monde vu comme espace concentrationnaire. *L'esprit gémissant* semble se sublimer, se réduire métonymiquement à un seul sentiment, survivance de l'état pré-spleenien : *l'Espérance*, personnification marquée par la majuscule et par la comparaison avec la *chauve-souris*. Personnage prisonnier, aveugle, timide, désorienté, réduit à une existence purement matérielle, l'*Espérance* agonise dans un dernier effort de se libérer :

Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

La troisième strophe vient compléter la précédente par certains détails matériels, jouant toujours sur les correspondances matière/esprit. L'élément primaire qui sert de matériau pour la construction poétique est l'eau, présente sous la forme de la *pluie*. Le *cachot* est devenu *vaste prison*, par l'élargissment de la perspective. Les *traînées* de la pluie figurent les *barreaux* de cette prison *sui generis*, renvoyant à l'idée de privation de liberté, de condamnation à mort, la victime étant l'esprit. A la *chauve-souris* de la strophe précédente correspond ici le *peuple muet d'infâmes araignées*. A l'unique se substitue le multiple. A l'impuissance suggérée par l'*aile timide* répond le mal envahissant subrepticement tous les recoins des cerveaux. Par le prédéterminant *nos* (*nos cerveaux*), correspondant au pronom complément d'objet indirect *nous* (*Il nous verse...*) de la première strophe, on est situé encore dans le plan généralement humain. Le choix de la première personne du pluriel, de ce *nous* inclusif, témoigne cependant de l'intention du poète d'impliquer le lecteur dans l'histoire du spleen, de lui laisser l'impression d'une certaine connivence, d'une certaine appartenance à une race.

Le mal, venu de l'extérieur, s'intériorise, son siège étant le *cerveau*, métonymie du contenant pour le contenu – l'esprit. De la sorte, le mal s'identifie au spleen, cette maladie perfide, insinuante, qui *tend ses filets* comme le *peuple muet d'infâmes araignées*.

Au point de vue syntaxique, les trois premières strophes représentent une succession de propositions temporelles coordonnées entre elles deux par deux, introduites par *quand* et par son substitut *que*, de manière symétrique dans la première et la troisième strophes, le parallélisme étant brisé dans la deuxièmes par l'intervention de deux propositions relatives coordonnés elles aussi.

Mais la succession est tout premièrement d'ordre typographique – le texte se déroule fatalement de manière spatiale, ligne après ligne, vers après vers, strophe après

strophe. La temporalité proprement-dite hésite entre la simultanéité et la successivité, de par l'ambiguïté des présents y utilisé : *pèse, verse, est changée, s'en va, imite, vient* peuvent être interprétés comme autant de présents actuels montrant les faits dans leur succession, comme dans la réalité extratextuelle – le ciel se couvre, la lumière baisse, la pluie commence..., ou bien comme présents duratifs, interprétation suggérée par l'agglomération de participes présents à valeur verbale ou adjectivale – *gémissants, embrassant, battant, se cognant, étalant,* qui soulignent l'idée d'une durée indéterminée et indéterminable, ou encore comme présent générique, atemporel, illustration de l'idée de condition humaine, de condamnation au spleen éternel.

Cette structuration syntaxique, qui renvoie les propositions principales aux deux dernières strophes, produit une sorte de délai, de temporisation, de remise à plus tard de l'essentiel du dire, tenant à l'éveil la curiosité du lecteur.

La quatrième strophe introduit deux principales coordonées par « et » et une relative. Le temps des principales est toujours le présent, un présent apparemment momentané, comme semble l'indiquer la locution temporelle *tout à coup*. En réalité il s'agit d'une action momentanée mai répétitive. *A posteriori*, l'adverbe *quand* des strophes antérieures doit être compris dans le sens de *toutes les fois que*, ce qui met l'ensemble dans une autre perspective : le spleen est un état d'esprit en relation de correspondace avec les états changeants de la nature ; ce n'est pas une permanence, c'est une reccurrence. L'etat de mal est si puissant qu'il laisse à celui qui le subit l'impression de figement, de permanence, de malédiction qui s'instaure définitivement. Par élargissement, le spleen prend des dimensions cosmiques. Cette impression est soutenue par la quatrième strophe, qui introduit comme thème nouveau *les cloches*, synecdoque de la partie pour l'église et en même temps métonymie du signe pour la religion, pour le rapport de l'homme avec la divinité. Celle-ci est présente à son tour par l'intermédiaire du terme *ciel*, qui ne représente plus la forme matérialisée de l'élément primaire *l'air*, mais Dieu lui-même. Le sentiment de catastrophe cosmique est transmis par l'image auditive *un affreux hurlement*, renforcé par la comparaison avec les *esprits errants et sans patrie/ Qui se mettent à geindre opiniâtrement.* Il faut souligner ici le recours à un Logos dégradé de sa condition de langage articulé à celle de langage vocal, expressif en lui-même – *hurlement* et *geindre*, fonctionnant comme signes de furie et de douleur atroce. Il est intéressant à observer l'apparition de quelques reprises de termes ou de sens de la première strophe: *gémissants* se retrouve dans *geindre*, répétition à valeur d'insistance, qui a le rôle de prolonger sur toute l'étendue du poème l'idée de souffrance ; *l'esprit* de la première strophe, synonyme de « raison », « intelligence », apparaît ici sous la forme de pluriel – *les esprits* – mais avec le sens de « spectre », comme l'atteste la présence des épithètes *errants* et *sans patrie*. Cette reprise à distance semble contaminer, *a posteriori*, le premier emploi du sens du second, de sorte que *l'esprit gémissant* pourrait bien suggerer l'idée d'un mort-vivant, s'intégrant parfaitement dans la tonalité funèbre du poème, tonalité qui va croissant, atteignant son point maximal dans la dernière stophe, qui apparaît comme la description d'une cérémonie funéraire. Les termes qui y renvoient manifestement sont *corbillards* et *drapeau noir*. La conclusion du poème, ce *crâne incliné*, porteur du *drapeau noir*, est l'image métaphorique de la défaite de l'esprit. Les sentiments qui partagent l'âme du poète, *L'Espoir* et *l'Angoisse*, apparaissent comme deux « entités » contraires, abstractions personnifiées par l'emploi des majuscules, qui leur « colent » des noms propres, et par les rôles de patient, respectivement d'agent qui leur sont attribués : *l'Espoir/Vaincu, pleure, L'Angoisse...plante son drapeau noir*.

Le poète se met lui-même en scène, la place du *nous* inclusif est prise par la première personne du singulier – *mon*. De problème universel, le spleen devient une question personnelle, individuelle. C'est le spleen du moi poétique, synonyme de l'impuissance créatrice. Le signe en est le traitement particulier accordé au Logos, image symbolique de la poésie et porteur de valences poïétiques. Le long du poème, on l'a déjà vu, apparaissent des termes qui désignent les manifestations vocales de la souffrance : *gémissements*, *muet, hurlement, geindre*, auxquels s'ajoute, dans la dernière strophe, *pleure*. Si l'on prend en considération les termes *cloches, sans tambours ni musique*, l'image du Logos se complète par des suggestions musicales qui renvoient encore plus clairement à l'idée de poésie. La détresse de celle-ci est comprise de manière suggestive dans les négatifs *sans* et *ni*, marques d'une absence. Tous ces termes expriment indirectement la mort de l'inspiration créatrice et l'incapacité du moi poétique d'articuler sa douleur autrement que par des rudiments de sens, ceux que portent implicitement ces manifestations vocales et « instrumentales ». Ils s'inscrivent ainsi de plein droit dans une poïétique de la souffrance que le poème étale à la fois avec l'étalation de ses formes et de ses sens.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G., *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., Paris, 1957.
Bachelard, G., *Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1961.
Borgal, Clément, *Baudelaire*, Editions Universitaires, Paris, 1961.

VOIX SACREES ET VOIX DE LA MORT DANS LES AUTOBIOGRAPHIES DE SARTRE ET DE CHATEAUBRIAND

Carmen ONEL
Université de Piteşti

Résumé : *La mort semble être un personnage assez fidèle à l'autobiographie de Sartre. Elle est celle qui lui annonce la gloire, mais qui lui provoque, en même temps, la terreur. Elle devient sa destination finale, tandis que chez Chateaubriand, elle semble être plutôt le point de départ de l'histoire. Car celui-ci décide de jouer le rôle du narrateur, après sa mort.*
Mots-clés : ***voix sacrées, mort, hyperénonciateur.***

L'autobiographie représente un genre littéraire dont Lejeune situe l'émergence à la fin du XVIIIème siècle.L'auteur, le narrateur et le personnage principal y sont la même personne. C'est l'auteur qui raconte ses souvenirs, dans un récit homodiégétique, qui a deux destinataires, lui-même et le lecteur, et deux destinateurs, deux **je** qui co-existent : celui du moment de l'événement raconté, du passé, et celui du moment de l'écriture, du présent.

Spitzer nomme ces deux actants du récit autobiographique *erzahltes Ich* ou *je narré* et *erzahlendes Ich* ou *je narrant.* L'auteur –narrateur peut s'identifier au **je** d'autrefois ou il peut prendre du recul et avoir une vision critique sur tel ou tel souvenir.

C'est ce que nous allons étudier dans l'article que nous proposons : la manière dont les narrateurs choisissent de faire connaître aux narrataires leurs expériences, réelles ou imaginaires, avec un monde surnaturel où, ce sont les voix de la Mort et les voix sacrées qui parlent.

Outre ces voix insolites, c'est aussi la voix d'un hyperénonciateur qu'on entend dans les fragments choisis. Maingueneau définit cette instance comme celle qui *garantit l'unité et la validité de l'irréductible multiplicité des énoncés du Thésaurus, et, d'autre part, confirme les membres de la communauté dans leur identité, par le simple fait qu'ils entretiennent une relation privilégiée avec lui* (MAINGUENEAU, 2004 : 123)

C'est dans ce cas-ci que le narrateur semble s'effacer du discours et laisser parler l'hyperénonciateur, même si celui-ci *ne peut pas être à proprement parler un locuteur.* (MAINGUENEAU, 2004: 123)

Le narrateur-*je narrant* Sartre raconte son expérience avec la Mort en cédant la place au *je narré :*

Je vis la mort. A cinq ans […] je la voyais mais je n'osais rien dire. Quai Voltaire, une fois, nous la rencontrâmes, c'était une vieille dame grande et folle, vêtue de noir, elle marmonna sur mon passage : « Cet enfant, je le mettrai dans ma poche. […] A cette époque, j'avais rendez-vous toutes les nuits avec elle dans mon lit. C'était un rite : il fallait que je me couche sur le côté gauche, le nez vers la ruelle ; j'attendais, tout tremblant, et elle m'apparaissait, squelette très conformiste, avec une faux ; j'avais alors la permission de me retourner sur le côté droit, elle s'en allait, je pouvais dormir tranquille.(SARTRE, 1964 *:* 82)

Normalement, l'homme ne peut pas voir la Mort, mais la tradition la décrit comme dame vêtue de noir, portant une faux et ayant l'alure d'un squelette. C'est ainsi que le narrateur – je narré la voit à cinq ans.

Le pronom de la première personne du pluriel, **nous,** suggère la présence d'un témoin. Celui-ci n'est pas identifié à tel ou tel personnage, mais le narrateur le place à côté de lui au moment de la rencontre. Sans préciser, quand même, le fait que ce témoin aurait vu la Mort, tout comme il l'avait fait.

Il est vrai qu'elle semble plus véridique l'affirmation du narrateur, dès que nous apprenons qu'il n'était pas seul au moment où il voyait la Mort. Mais, lorsqu'il parle de cette même rencontre avec elle, le narrateur emploie le passé simple: *Je vis, nous la rencontrâmes, elle marmonna*. A notre avis, ce temps verbal n'est pas du tout un choix aléatoire. *Comme il individualise le procès, il est le plus approprié pour représenter les événements importants, les faits de premier plan.* (RIEGEL, 1999: 304) et *confère une grande autonomie* (RIEGEL, 1999: 304) et *peut leur ajouter « une connotation d'ancienneté », comme le montrent les contes.* (RIEGEL, 1999: 304)

De ces affirmations que Riegel fait dans sa *Grammaire méthodique du français*, nous retenons les mots *importants* et *contes.* Le premier, l'adjectif du nom *événements,* confirme le statut que le narrateur attribue à la rencontre avec la Mort : *Je vis la mort, nous la rencontrâmes*, tandis que le deuxième, *conte,* nous fait penser à une histoire imaginée et non pas vécue par le narrateur.

Il y a pourtant un pacte que le narrateur autobiographique fait avec son narrataire. C'est le pacte qui garantit la vérité ou, au moins, la ressemblance des faits racontés à la vérité de la vie réelle, de tout ce que le narrateur raconte.

Exprimé par le passé simple, l'événement important et, tout d'abord ponctuel, de la rencontre avec la Mort, prend ensuite un aspect répétitif. L'emploi de l'imparfait nous fait le percevoir « *de l'intérieur», dans son écoulement, dans la continuité de son déroulement, sans terme final marqué* (RIEGEL, 1999 : 306), car la Mort apparaissait *toutes les nuits,* comme si *c'était un rite.*

Ainsi est-il que nous sommes tentés de nous demander quel est le but de ces visions et pourquoi le je narrant les raconte? Deux réponses seraient possibles: soit le narrateur veut souligner le fait qu'il n'était pas comme tous les autres et qu'il pouvait voir ce que ceux-ci ne voyaient guère (en ce cas, les visions sont réelles), soit il veut faire connaitre au narrataire l'état d'aliénation qui faisait du je narré un petit enfant à pouvoirs bizarres et, dans ce cas, les visions n'étaient que des illusions visuelles et auditives.

Etant donnée l'incertitude à laquelle cette histoire jette le narrataire, nous croirions que c'est le deuxième cas qui exprime l'intention du narrateur de se peindre tel qu'il était. De toute façon, le je narré est un personnage exceptionnel, qui a le pouvoir de faire parler celle qui pour les gens simples, ne parle jamais. Car elle ne fait pas partie du monde des hommes, mais d'un monde surnaturel, que ceux-ci ne peuvent pas maîtriser.

Dans ce fragment de discours, le narrateur fait entendre plusieurs voix : tout d'abord, celle de la tradition qui joue le rôle de l'hyperénonciateur et dont le point de vue est : *La Mort est une dame vieille, vêtue de noir, une faux à la main et à allure de squelette* ; ensuite c'est la voix de la Mort que les pouvoirs du je narré font entendre : *Cet enfant, je le mettrai dans ma poche* et, enfin, celle exprimant l'accord entre la Mort et l'enfant-je narré. Celui-ci sait qu'après avoir vu la Mort, il a la permission de dormir.

Il est bien évident que la Mort ne peut parler que dans des situations exceptionnelles et qu'elle ne peut être entendue que par des personnages exceptionnels, dont l'imagination est très riche et, parfois, même maladive.

Pourtant, la polyphonie surgit de chaque énoncé de ce fragment de discours et le narrateur-je narrant partage avec son narrataire et la responsabilité de la créer et le résultat auquel ils arrivent ensemble.

En fait, le narrateur rappelle au narrataire ce que celui-ci devrait déjà connaître, à savoir, *toutes les pythies sont des mortes, chacun sait cela ; tous les enfants sont des miroirs de mort.* (SARTRE, 1964 : 28)

C'est de la sagesse populaire que sortent ces affirmations que le narrateur considère déjà connues par tout le monde. Et il le dit tout clairement: *chacun sait cela* ; il est donc le porte-parole de toute une génération mais aussi de son narrataire qui doit nécessairement connaître, lui aussi, ces maximes. Sans en donner plus d'explications, le narrateur se penche encore sur des faits de vie déjà vérifiés et que tout le monde connaît. Il est naturel et tous le savent que *dans la lutte des générations, enfants et vieillards font souvent cause commune : les uns rendent les oracles, les autres les déchiffrent.* (SARTRE, 1964 : 28)

Alors, qui est-ce qui parle dans cet énoncé? A notre avis, on y entend à la fois la voix de l'hyperénonciateur qui est l'expérience de vie des générations antérieures au narrateur, celle du narrateur qui en est d'accord, mais aussi celle du narrataire qui est conscient de la réalité et de la vérité des choses racontées et qui pourrait parler lui-même au lieu du narrateur.

La mort était mon vertige parce que je n'aimais pas vivre : c'est ce qui explique la terreur qu'elle m'inspirait. En l'identifiant à la gloire, j'en fis ma destination. (SARTRE, 1964: 162)

Il parait que la mort est un personnage assez fidèle à l'autobiographie de Sartre. Elle est la raison pour laquelle l'auteur analyse sa vie. Elle est la raison pour laquelle il sent parfois la terreur et, celle-ci atténue sa joie de rencontrer ce bizarre personnage qui vient d'un autre monde pour lui apporter la gloire. C'est, donc, la terreur et la joie qui trouve, à la fois, leur place dans l'âme du narrateur-je narré.

C'est la présence de l'imparfait *était, je n'aimais pas, glaçait* qui place l'histoire dans le passé du narrateur. Et, celui-ci ne fait que rapporter les états d'esprit qui le dominaient à un certain moment de sa vie.

Je n'aime pas vivre, La mort est mon vertige, La mort me fait peur ou *La mort est ma destination* sont les points de vue du je narré, que le je narrant reprend et présente à son narrataire, y intervenant par des conclusions exprimés au présent.

Il est naturel que ce soit le narrateur-je narrant celui qui dise : *La terreur que la mort m'inspirait s'explique par le fait qu'elle était mon vertige.* C'est lui qui connaît très bien les détails de sa vie antérieure et de ses sentiments, c'est lui qui peut les expliquer et il le fait en manifestant son pouvoir de créateur omniscient. C'est toujours le dédoublement auquel son narrataire a été témoin, dès le début de son histoire, qui le fait sentir tantôt la peur, tantôt la joie d'être si proche de la mort. Mais en tout cas elle devient sa destination. En regardant le moment de sa mort en tant que moment de la gloire : *La mort est ma gloire*, le je narré cherche ce moment que le je narrant pose en destination finale. C'est la destination finale de deux chemins : celui de la vie, mais surtout, celui de sa création littéraire. Celle-ci a toujours cherché son rôle et sa destinée, traduits les deux en une seule destination : la mort.

Pourquoi la mort ? Car, il est déjà connu le fait que presque tous les auteurs connaissent la gloire de leur travail littéraire après leur mort. Le narrateur ne fait donc qu'exprimer la voix de la tradition littéraire en exprimant la voix d'un de ses **moi** antérieurs. Et il s'y attache en polyphonie du devenir, ses deux voix étant gouvernées

par celle de l'hyperénonciateur, représenté par la tradition littéraire que le narrataire doit connaître tout comme la connaît le narrateur.

A la différence de Sartre, qui pose la Mort en destination finale, Chateaubriand l'envisage comme point de départ de sa démarche autobiographique :

J'ai *toujours supposé que j'écrivais assis dans mon cercueil. (*Chateaubriand, s.d. : 18).

Et sa voix devient une voix *qui sort de la tombe et que l'on entend dans tout le cours du récit.* (Chateaubriand, s.d. : 18), tandis que *ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre.* (CHATEAUBRIAND, s.d. : 21)

Chez Chateaubriand, le narrateur insère, donc, dès le début de l'autobiographie, l'idée du sépulcre, l'idée de la voix qui parle de la tombe et qui est hors de soi, parce qu'elle vient d'au-delà de la mort. Et c'est avec cette voix que le narrateur est convaincu qu'il parlerait à son narrataire.

Ceux qui seraient troublés par ces peintures et tentés d'imiter ces folies, ceux qui s'attacheraient à ma mémoire par mes chimères, se doivent souvenir qu'ils n'entendent que la voix d'un mort. Lecteur, que je ne connaîtrai jamais, rien n'est demeuré : il ne reste de moi que ce que je suis entre les mains du Dieu vivant qui m'a jugé. (Chateaubriand, s.d. : 125)

Il s'adresse à celui-ci à la troisième personne du pluriel, afin de lui attirer l'attention de manière tout à fait objective que ce n'est pas Chateaubriand vivant qui parle et qui crée toutes les images dont il est le destinataire. Mais c'est une voix finale, celle qui fait parler le dernier **moi** d'une personnalité, c'est-à-dire celui de la mort : dès qu'il est mort, l'homme ne peut plus développer d'autres **moi**. Il n'en existe plus qu'un seul, celui qui est la synthèse de tous les autres et celui-ci n'existe qu'après la mort pour qu'il ne change plus et pour qu'il dise tout sur la personnalité qu'il ait achevé au moment de son installation.

C'est cette voix finale qui devrait raisonner dans tout le discours autobiographique, si les choses se passaient telles qu'elles avaient été projetées par le narrateur. Et la polyphonie du narrateur serait parfaite, car le **moi** final serait complet et parfait. Et, le plus important, il serait omniscient et l'on ne pourrait pas contredire. Car ce n'est qu'une voix morte, dont la communication avec les autres, du monde des vivants, n'a qu'un seul sens : de son côté vers celui des autres.

L'histoire d'un personnage qui n'est plus rien est présentée ainsi par une voix qui est tout. Et le narrateur s'adresse au narrataire en employant le vocatif et en le nommant *Lecteur.*

Il est à remarquer la tendance qu'a Chateaubriand de restreindre la catégorie de ses lecteurs – narrataires, en leur donnant de diverses énigmes à déchiffrer, en se basant sur leurs connaissances, sans lesquelles rien ne pourrait être fait.

Cette fois-ci, le narrataire est celui que le narrateur ne connaîtra jamais, puisqu'il est mort au moment où le premier prend son statut de narrataire. C'est pourquoi il lui attire encore une fois l'attention. Les voix qu'il entendra seront toutes dominées par celle d'un mort, qui a le pouvoir suprême et qui renferme en elle toutes les voix de celui qui a vécu. En l'entendant donc, on entend plusieurs qui témoignent de la vérité et de la suprématie de la voix sacrée.

BIBLIOGRAPHIE

Chateaubriand, R., *Mémoires d'outre-tombe,* Hachette, Paris, s.d.
Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique,* Editions du Seuil, Paris, 1996

Maingueneau , D., *Hyperénonciateur et « particitation »* in *Langages 156*, 2004
Riegel, M., *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 1999
Sartre, J.P., *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964.

LE DISCOURS AMOUREUX DANS LE PONT MIRABEAU *D'APOLLINAIRE*

Gabriel PÂRVAN
Université de Piteşti

Résumé : *Le présent ouvrage se propose de mettre en évidence les ressorts sémantiques, prosodiques et syntaxiques du discours amoureux dans ce poème d'Apollinaire.*

Mots-clés : ***isotopie, opérations médiatrices, éthos dysphorique, focalisation, interoceptivité***

I. 1. *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*
2. *Et nos amours*
3. *Faut-il qu'il m'en souvienne*
4. *La joie venait toujours après la peine*

5. *Vienne la nuit sonne l'heure*
6. *Les jours s'en vont je demeure*

II. 7. *Les mains dans les mains restons face à face*
8. *Tandis que sous*
9. *Le pont de nos bras passe*
10. *Des éternels regards l'onde si lasse*

11. *Vienne la nuit sonne l'heure*
12. *Les jours s'en vont je demeure*

III. 13. *L'amour s'en va comme cette eau courante*
14. *L'amour s'en va*
15. *Comme la vie est lente*
16. *Et comme l'Espérance est violente*

17. *Vienne la nuit sonne l'heure*
18. *Les jours s'en vont je demeure*

IV. 19. *Passent les jours et passent les semaines*
20. *Ni temps passé*
21. *Ni les amours reviennent*
22. *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

23. *Vienne la nuit sonne l'heure*
24. *Les jours s'en vont je demeure*

Ce poème, un des plus célèbres d'Apollinaire (composé en 1912), est inspiré de sa rupture avec Marie Laurencin, peintre de l'entourage de Picasso. L'auteur y associe son amour perdu à l'eau qui coule et à la fuite irréversible du temps. Le thème amoureux est dominant et il se manifeste à tous les niveaux du langage.

1. Le niveau sémantique

Quatre isotopies principales sont à l'œuvre dans le texte :

i1 – **amour** : *amours, joie, peine, les mains dans les mains, face à face, le pont de nos bras, éternels regards, amour, Espérance*

i2 – **eau** : *pont, Seine, onde, eau*

i3 – **temps** : *souvienne, nuit, heure, vie…lente, jours, semaines, temps passé*

i4 – **instabilité** : *coule, venait, s'en vont, passe, s'en va, courante, passent*

Les termes de cette dernière isotopie définissent la manifestation des référents désignés par les termes des trois autres et donne contour au thème central : la fragilité de l'amour dans le temps.

La médiation interisotopique est réalisée discursivement, par des moyens syntaxiques : 1) entre **amour** et **eau**, au moyen d'une conjonction de comparaison (v.13): *L'**amour** s'en va comme cette **eau** courante* ; 2) entre **temps** et **amour**, par l'emploi de la locution *ni…ni…* qui associe des faits similaires (vv.20 et 21) : *Ni **temps passé**/ Ni les **amours** reviennent.* Dans les deux cas, l'analogie entre **amour** et **eau**, d'une part, et entre **temps** et **amour**, d'autre part, repose sur des sémèmes appartenant à l'isotopie **instabilité** : *s'en va* et, respectivement, (*ne) reviennent* – les deux comportant le sème nucléaire /irréveribilité/. De plus, la plupart des termes qui composent cette isotopie sont synonymes (certains sont réitérés) et ils s'appliquent tour à tour aux termes des autres isotopies: ***coule** la Seine* (vv. 1, 22), *les jours **s'en vont*** (vv. 6,12, 18, 24), ***passe**…l'onde* (vv. 9-10), *L'amour **s'en va*** (vv. 13, 14), ***Passent** les jours ... les semaines* (v. 19). Les opérations médiatrices mettent ainsi en vedette les traits communs de ces phénomènes apparemment disparates que sont l'amour, l'eau et le temps : /instabilité/, /irréversibilité/– traits sur lesquels est fondé tout l'édifice sémantique du poème.

Si l'on a en vue les trois dimensions de l'univers sémantique établies par le Groupe µ (1977 ; 83 et sq.) – Cosmos, Anthropos, Logos – les isotopies du texte d'Apollinaire se regroupent comme suit : i1 appartient à l'Anthropos (qui réunit encore *qu'il m'en souvienne, joie, peine, regards, vie, Espérance*) ; i2 et i3 s'indexent sur la classe du Cosmos (où s'inscrit aussi *le pont Mirabeau*), alors que les sémèmes de i4 s'inscrivent, selon les cotextes, partie dans la catégorie du Cosmos (***coule** la Seine, **passe**…l'onde, les jours **s'en vont, Passent** les jours ... les semaines*), partie dans celle de l'Anthropos (*L'amour **s'en va,** Ni les amours **reviennent***), assurant ainsi la médiation référentielle entre les deux catégories sémantiques fondamentales. Et compte tenu que la classe du Cosmos est représentée par un nombre plus grand de sémèmes, l'effet de cette interférence est immédiatement saisi : les lois de la nature (mouvance, irréversibilité, périssabilité) gouvernent l'existence de l'homme jusqu'au plus profond de son être, touchant ses sentiments mêmes.

Le procès médiateur est accompli aussi par la métaphore amoureuse *le pont de nos bras*, dont les termes appartiennent l'un au Cosmos (*pont*) et l'autre à l'Anthropos (*bras*) ; il s'agit cette fois d'une médiation rhétorique, qui donne l'impression d'une correspondance secrète entre les deux grandes dimensions de l'univers sémantique.

La catégorie du Logos n'est représentée que par un seul terme : *sonne* (premier vers du refrain). Quoique l'action de sonner ne soit pas l'œuvre d'un actant humain, l'expression *Sonne l'heure* est une allusion à la mort, et cette invocation de la mort trahit la douleur profonde provoquée par la perte de l'amour. L'interférence du Logos et de l'Anthropos y a le rôle de rendre plus saillant l'éthos dysphorique qui domine le poème et qui a, la plupart du temps, une manifestation discrète.

Dans ce cadre général caractérisé par l'instabilité, il existe deux marques de la **permanence** qui constituent une isotopie minimale i5 : *(je) demeure, restons*. La présence de ces termes dans un ensemble mouvant traduit l'attitude du sujet énonciateur face à un monde où tout fuit**,** son refus d'accepter la périssabilité des sentiments, l'affirmation de sa fidélité et son espoir (cf.*Espérance*, v.16) d'un renouveau de l'amour.

Toutes les relations interisotopiques signalées plus haut, ainsi que l'opposition instabilité/stabilité témoignent d'une forte stucturation thématique qui assure l'efficacité de la communication poétique.

Cependant, la signification du poème n'est pas seulement dans le contenu de ses mots et phrases ou dans l'organisation et l'interférence de ses isotopies ; elle est aussi et surtout dans ses éléments formels (prosodiques, syntaxiques) avec leurs implications pragmatiques qui concernent la subjectivité du *je* énonciateur.

2. Le niveau prosodique

Comme tous les textes poétiques d'Apollinaire, ce poème est non-ponctué. La ponctuation remplit une *fonction syntaxique* (union ou séparation des éléments du discours, organisation visuelle de la lecture), une *fonction prosodique* : indication des pauses, du rythme et de l'intonation, de ce que l'on nomme le « suprasegmental », et une *fonction sémantique* qui revient surtout aux signes d'énonciation (cf. Herschberg Pierrot, 2003: 266). L'absence de ponctuation offre plus de liberté à la diction et crée parfois des ambiguïtés et des incertitudes sémantiques qui réclament plusieurs lectures. Ainsi, la première strophe de notre poème peut être lue de deux manières:

(a) *Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours**.** / Faut-il qu'il m'en souvienne*

(b) *Sous le pont Mirabeau coule la Seine**.** / Et nos amours**,** / Faut-il qu'il m'en souvienne*

Dans (a), avec un point à la fin du deuxième vers, *la Seine* et *nos amours* coulent ensemble et le souvenir concerne tous les deux; mais on remarquera une agrammaticalité: le désaccord entre le prédicat *coule* au singulier et son sujet multiple.

Dans (b), avec un point après le premier vers et une virgule après le deuxième, seule *la Seine* coule et le souvenir ne concerne que *nos amours*. L'énoncé est alors conforme à la grammaire. Et non seulement: il est plus proche de la structure syntactico-prosodique des vers qui lui correspondent dans les autres strophes, car aucune d'entre elles ne relie dans une même phrase ses deux premiers vers.

Il est à remarquer que le poète aurait pu éviter l'ambiguïté en employant le verbe *couler* à la 3^{e} personne du pluriel: *coulent*, car cette forme verbale n'aurait point modifié la structure prosodique et le rythme du premier vers ; mais il ne l'a pas fait, et cela montre qu'il s'agit d'une ambiguïté voulue.

Malgré la licence signalée, la variante (a) a été privilégiée par les critiques, et leur "intuition" semble être confirmée par la comparaison du vers 13 entre l'amour et l'eau courante. Cependant, sans diminuer la valeur de cette belle ambiguïté, nous optons pour la variante (b)[1], puisque la structure syntactico-prosodique des vers qui occupent la

[1] L'enregistrement radiophonique de ce poème, récité par Apollinaire lui-même, confirme notre option : la voix du poète est nostalgique et monotone, sa diction est uniforme, mais il fait une pause assez marquée après le premier vers, alors que le deuxième et le troisième sont prononcés sans pause, comme s'ils constituaient un seul vers.

même position dans les autres strophes constitue un repère important. De plus, la variante (a) donnerait trop d'importance à la Seine qui ne joue, comme on va le voir, qu'un rôle secondaire dans le poème en tant que discours amoureux**.**

Une autre ambiguïté fournie par l'absence de ponctuation apparaît dans le refrain. Dans *Vienne la nuit sonne l'heure*, où le subjonctif des deux verbes est privé de sa conjonction (*que*), il n'est pas certain s'il s'agit d'un souhait (qui demanderait un point d'exclamation) ou d'une opposition qui demanderait une virgule (bien que la nuit vienne, bien que l'heure sonne). La première variante est beaucoup plus plausible, compte tenu de son lien logique avec le vers suivant et de sa productivité sémantique plus élevée que nous avons relevée plus haut.

Le poème ressemble à une **chanson,** avec refrain et rythme spécifique. Chaque strophe est un quatrain suivi d'un refrain sous forme de distique. Les quatrains sont composés de mètres pairs de longueurs mêlées, avec deux décasyllabes en anneau (10/4/6/10), alors que les deux vers du refrain sont des impairs isométriques (7/7). Il y a donc une alternace de vers pairs et de vers impairs, et l'on sait depuis Verlaine que l'impair est un élément essentiel de la musicalité poétique. De plus, le dernier vers (avant le refrain final) reprend le premier et cette **composition cyclique** suggère le retour incessant des états d'âme évoqués. En fait, les vers 2 et 3 de chaque strophe (qui comptent 4 et, respectivement, 6 syllabes) peuvent constituer ensemble un décasyllabe. Mais la **rupture graphique** opérée par le poète est significative: elle est à l'image de sa rupture amoureuse. En même temps, l'alignement des vers dans chaque strophe, avec décalage zigzagué, rappelle le brisement des formes entrepris par le cubisme et figure le tourment intérieur produit par la déception amoureuse.

La variation rythmique repose sur alternance du *rythme lent* du décasyllabe classique, qui donne une impression de lassitude, et du *rythme plus vif* du décasyllabe brisé, dans les quatrains, qui reproduit le souffle légèrement haletant de la douleur. Le rythme est encore plus vif dans les heptasyllabes du refrain, qui demandent une scansion binaire, en deux groupes rythmiques de 4 et 3 syllabes. Il y a aussi dans le refrain une alternance de *l'intonation montante* (**Vie**nne la nuit// **so**nne l'heure…) et de *l'intonation descendante* (Les jours s'en **von**t// je dem**eur**e).

De plus, la rupture du décasyllabe engendre un enjambement abrupt entre les vers 8 et 9 de la deuxième strophe:

*Tandis que **sous** /**Le pont** de nos bras passe*

Cette syncope a une fontion expressive (cf. Pârvan, 2007 : 119). Elle trahit une émotion puissante qui coupe le souffle – émotion produite par le souvenir de l'amour partagé d'autrefois.

Les nombreuses irrégularités rythmiques, intonatives et graphiques marquent la complexité de l'état d'âme évoqué, ou plutôt le mélange d'états contadictoires, et font de ce poème d'Apollinaire un **chant de la rupture**.

3. Le niveau syntaxique

Le poème débute par une **permutation complète**, qui affecte le premier vers tout entier:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine (Enoncé 1)

Si l'on tenait compte du **degré zéro syntaxique** (sujet-prédicat-complément) établi par le Groupe μ (1974: 195), cette phrase devrait avoir la forme:

"La Seine coule sous le pont Mirabeau" (Enoncé 2)

et l'on voit que dans le vers d'Apollinaire l'ordre grammatical est complètement renversé, car au lieu de sujet - prédicat – complément, on a: complément - prédicat - sujet.

Jean Cohen (1979: 107, 137-141) admet en principe que le changement syntaxique entraîne un changement sémantique, mais tout en remarquant l'effet poétique de cette inversion d'Apollinaire, il affirme que la seule différence entre l'Enoncé 2 et l'Enoncé 1 est le passage de la neutralité à l'intensité. Nous essayerons de démontrer que la permutation syntaxique y produit un changement majeur du sens, qui se répercute sur le poème entier.

La linguistique a depuis longtemps fait la distinction entre le **thème** (ce dont on parle), appelé aussi sujet psychologique, et le **rhème** (ce qu'on en dit) appelé prédicat psychologique. La difficulté de les repérer dans l'énoncé a été signalée par Nølke (2001 : 89, 136), qui enregistre onze définitions différentes (et parfois contradictoires) de ces deux notions. La paire thème-rhème implique le phénomène de **focalisation**, défini comme "une qualification de l'acte illocutoire qui permet au locuteur de préciser son attitude par rapport aux différents segments informatifs qu'il véhicule dans son énoncé." (NØLKE, 2001 : 83). Le thème est le segment focalisé (ou **focus**), le segment souligné par le locuteur. Il occupe toujours une position frontale et devient par là le *centre* d'attention de l'énonciateur et du récepteur à la fois, puisqu'il indique la référence de l'énoncé. Il ne se confond pas toujours avec le sujet grammatical. L'énoncé qui focalise ou "thématise" un autre élément que le sujet grammatical signale l'intérêt particulier que l'énonciateur prête au référent de l'élément focalisé. Un tel énoncé est donc fortement subjectivisé.

Pour ce qui est des énoncés qui nous occupent, on peut remarquer que dans E2 l'élément focalisé est *la Seine* qui se confond avec le sujet grammatical, conformément au degré zéro syntaxique. Cela fait que cet énoncé, qui dit quelque chose à propos de la Seine, ne soit qu'une simple constatation qui pourrait figurer dans n'importe quelle description objective du parcours parisien de ce fleuve.

Par contre, dans E1 on a affaire à une **focalisation du circonstant** avec son élément nominal *le pont Mirabeau* qui devient ainsi le "thème" ou le sujet psychologique du vers, et qui polarise tout l'intérêt du Je énonciateur (d'ailleurs, c'est le titre même du poème). De plus, la focalisation lui donne un caractère d'**unicité**, comme s'il était le seul pont de Paris. Et il est vraiment "unique" pour l'énonciateur, car si la Seine coule aussi sous d'autres ponts, l'amour du poète n'est lié qu'au *Pont Mirabeau*, qui acquiert ainsi une **valeur mythique**, en tant que ***témoin*** de ses sentiments amoureux; par là, il devient apte à ressusciter les souvenirs: *Faut-il qu'il m'en souvienne* (v.3). Or, cette valeur mythique avec ses vertus réminiscentes est tout à fait absente dans E2, où le pont Mirabeau n'est qu'un simple objet du décor urbain, ayant une fonction pratique.

Cette permutation complète dans l'énoncé original (E1) entraîne en même temps l'inversion du sujet grammatical, qui modifie les valeurs du prédicat antéposé. Si *la Seine coule* (E2) n'est que la constatation d'un fait naturel (le verbe *coule* y désignant une action objective, un procès physique), *coule la Seine* (E1) met en vedette le verbe *coule*, qui prend

un sens figuré ("s'écoule"); l'action qu'il désigne est donc perçue subjectivement, traduisant l'idée d'**écoulement** perpétuel ou d'**instabilité** foncière.

Nous avons parlé plus haut de la fonction médiatrice accomplie par les sémèmes de l'isotopie **instabilité**. Cette fonction est accomplie aussi par le vers qui nous occupe, grâce à sa construction syntaxique particulière qui lui confère des valeurs sémantiques nouvelles. La valeur mythique acquise par le référent du syntagme *le pont Mirabeau*, en tant qu'objet intimement lié à l'expérience amoureuse de l'énonciateur, ainsi que la subjectivisation du sens de *couler* ("écoulement") font que tous les sémèmes qui comportent des sèmes temporels (*nuit, heure, jours, semaines, temps passé*) soient perçus comme désignant un **temps intéroceptif**: la durée vécue, le temps des sentiments. Par conséquent, les sémèmes en question pourraient aussi bien figurer dans l'isotopie AMOUR, et si l'on tient compte que la Seine et ses métonymes (*onde, eau*) sont eux aussi chargés de valeur sentimentale, on constate que les isotopies du type Cosmos sont complètement absorbées dans l'Anthropos, où s'inscrit aussi le sytntagme *le pont Mirabeau* dont le référent est le 'témoin' des sentiments du sujet énonciateur. Ainsi, grâce aux valeurs sémantiques nouvelles produites par la permutation, le premier vers assure le passage de **l'extéroceptivité** à **l'intéroceptivité** et devient par là une sorte de **cellule germinative** du poème.

Une autre permutation, encore plus complexe, apparaît dans la seconde phrase de la deuxième strophe:

Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

qui, "normalisée", aurait cette forme:

Tandis que l'onde si lasse des regards éternels passe sous le pont de nos bras.

Ici encore la syntaxe est complètement bouleversée (complément - prédicat - sujet), le sujet grammatical (*l'onde*) étant rejeté à la fin de la phrase, comme *la Seine* dans l'exemple antérieur – preuve que ce n'est pas le fleuve qui suscite l'intérêt du sujet énonciateur. Enfin, ici encore le focus est *le pont*, et il est inclus dans une métaphore: *le pont de nos bras*, qui traduit l'amour où plus exactement le geste des amoureux (les mains du poète forment un pont avec celles de sa bien-aimée) – ce qui confirme la valeur affective du référent que désigne le syntagme *le Pont Mirabeau.*

Cette phrase comporte aussi une inversion simple: *éternels regards*. Le problème de l'inversion de l'adjectif épithète, avec ses implications sémantiques, a retenu l'attention de beaucoup de chercheurs: on trouve des synthèses plus récentes chez Bougault (1996 : 44) et Wilmet (1997 : 202-205). Dans les grandes lignes, on considère que l'adjectif antéposé exprime une qualité essentielle de l'objet, propre au genre ; il a une valeur subjective, expressive, connotative et modifie l'idée exprimée par le substantif déterminé. Postposé, il présente des attributs contraires: qualité contingente, valeur objective, dénotative. Le Groupe μ (1974 : 122) propose une théorie plus originale, qui est valable aussi pour l'inversion du verbe prédicat: entre les termes inversés il se produit non seulement un échange de positions, mais aussi "une tendance à échanger les fonctions"; les morphèmes ou les syntagmes inversés "seront chargés plus ou moins des attributs de la position qu'ils ont usurpée". Autrement dit, l'adjectif

ou le verbe prédicat, une fois antéposés, acquièrent les attributs du substantif dont ils ont pris la place.

En effet, dans *éternels regards* l'antéposition confère à l'adjectif épithète le rang du nom correspondant ("éternité"), et le syntagme d'Apollinaire traduit justement le sentiment d'*éternité* que procure l'amour (et qui se lit dans les regards des amoureux). Donc, il ne s'agit pas de regards qui se perpétuent, mais de regards qui dégagent un air d'éternité, soustraits aux contingences temporelles, et la présence des amoureux est suggérée par les syntagmes antérieurs (*les mains dans les mains, le pont de nos bras*). La strophe entière semble traduire la nostalgie de l'amour partagé ; mais comme tout se passe dans le temps de la mémoire, l'inversion *éternels regards* produit une signification plus complexe : l'éternité de l'amour dans le souvenir, par opposition à son caractère éphémère dans la vie réelle. De là cette image de la **stabilité**, qui est le rêve d'un passé redevenu présent : *Les mains dans les mains* ***restons*** *face à face* (v.7)

Les deux inversions de la dernière strophe ne sont pas moins significatives, car la focalisation du prédicat *passent* y a un effet important :

Passent les jours et passent les semaines

Entre *passent les jours* et *les jours passent* il y a non seulement une différence d'intensité, mais aussi une différence de sens. La phrase normalisée est une constatation d'un fait naturel impliquant des unités temporelles précises, alors que sa forme inversée *passent les jours* traduit l'idée de **passage** du temps en général. Donc, par inversion, le verbe change de catégorie grammaticale et acquiert la valeur du nom correspondant qui impose son sens à toute la phrase. De plus, la réitération du verbe dans le second segment rythmique (*passent les semaines*) confère à l'idée de passage une nuance de perpétuité, en accord avec l'idée d'écoulement irréversible déjà suggérée par la permutation qui ouvre le poème.

La signification du texte gagne en complexité grâce à deux **parallélismes syntaxiques** (la barre oblique délimite les structures parallèles):

Les jours s'en vont / je demeure

Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente

Ces parallélismes mettent chacun en évidence des contrastes sémantiques entre les prédicats:

s'en vont / demeure
lente / violente

et cette opposition des prédicats entraîne l'opposition des actants sujets des énoncés respectifs:

(a) *les jours / je*
(b) *la vie / l'Espérance*

Apparemment, dans (a), l'opposition joue entre le Cosmos (*jours*) et l'Anthropos (*je*), mais comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, les sémèmes qui comportent des

sèmes temporels (*nuit, heure, jours, semaines*) renvoient tous au temps de l'amour. Il en est de même pour le sémème *vie* qui doit être envisagé sous son aspect temporel, comme le montre son déterminant *lente*. En fait, tout y est contaminé par l'amour, y compris les autres sentiments évoqués (*la joie, la peine, l'Espérance*), qui apparaissent comme des effets du sentiment amoureux. Par conséquent, dans (a) *les jours* traduisent les moments de l'amour et, dans (b) *l'Espérance* traduit la persistance du sentiment amoureux dans l'âme de l'énonciateur. De plus, entre *Espérance* et *demeure* il y a une équivalence sémantique évidente, car les deux sémèmes comportent le sème "persistance".

Il existe donc des affinités évidentes entre ces deux parallélismes syntaxiques. Quoique situés à distance, ils sont reliés par maints fils et constituent une unité de sens.

En conclusion, les structures linguistiques du texte reflétent un état de conscience où se mêlent le souvenir nostalgique, la lucidité et l'espoir, et permettent de dégager la signification profonde du poème, qui pourrait être résumée ainsi : "Tu ne m'aimes plus, mais Je t'aime encore". La condition de « mal-aimé », qu'Apollinaire s'est assumée douloureusement, trouve dans *Le Pont Mirabeau* son expression la plus poétique, car ce poème est comme une boîte de résonance où tous les niveaux du langage interfèrent et contribuent à la signification d'ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Bougault, L., 1996, *Place de l'épithète en emploi poétique*, in *L'Information grammaticale*, n° 70, pp. 43-47

Cohen, J., 1979, *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris

Groupe μ, 1974, *Retorica generalã*, Univers, Bucureşti

Groupe μ, 1977, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Editions Complexe, Bruxelles

Herschberg Pierrot, A., 2003, *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris

Nølke, H., 2001, *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Editions Kimé, Paris

Pârvan, G., 2007, *Les fonctions de l'enjambement dans la poésie symboliste*, in « Studii si cercetări filologice ». Seria limbi romanice, Universitatea din Pitesti, nr.1

Wilmet, M., 1997, *Grammaire critique du français*, Duculot, Louvain-la-Neuve.

LE RÊVE – UNE SECONDE VIE. LA QUÊTE DE SOI À TRAVERS LES RÊVES DANS L'AUTOBIOGRAPHIE LEIRISIENNE

Maricela STRUNGARIU
Université de Bacău

Résumé : *Intellectuel incurable, Michel Leiris avoue dans ses écrits autobiographiques être tiraillé perpétuellement entre son attirance pour la nature et la séduction de la culture. Il tente de réconcilier ces deux tendances par le biais des mythes et des rêves. L'étude de sa vie inconsciente et le recours aux images - archétypes l'aident à maintenir ses rapports avec la nature. L'univers onirique contient, tout comme le mythe, les rudiments symboliques de l'imaginaire universel. Aussi le rêve s'avère-t-il un moyen efficace d'accéder au fonds de croyances et d'habitudes que partagent tous les êtres humains. L'analyse de ses propres rêves révèle à Leiris ce qui échappe d'habitude à sa mémoire consciente, déterminant ainsi une connaissance plus approfondie de soi. Par son langage métaphorique, le rêve a, en outre, une fonction cathartique, celle de permettre à l'individu de devenir spectateur de sa propre existence, de contempler à distance ses propres tourments, ses propres angoisses.*

Mots-clés : ***autobiographie, rêve, autoconnaissance.***

Auteur d'un vaste cycle autobiographique, Michel Leiris ressent intensément la rupture qui existe entre la nature et la culture. Il avoue maintes fois être tiraillé entre les deux côtés qu'il baptise, selon deux expériences symboliques de sa vie, «mon côté de Kumasi» et « mon côté de Pékin » (LEIRIS, Michel, 1985 : 234). Bien que son rêve soit de réconcilier les deux, il ne s'empêche pas de remarquer que la tentative est généralement vouée à l'échec, du seul fait que l'homme est un être essentiellement social:

> « Il y a Moi; il y a la Société; il y a la Nature. Je ne pourrais trouver mes rapports réellement naturels que quand la société aura cessé d'être une barrière entre la nature et moi » (LEIRIS, Michel, 1992 : 174).

Malgré son attirance pour la nature, Leiris reconnaît avoir toujours été «profondément citadin » et un intellectuel incurable. Déçu par le monde et hanté par la fuite du temps, l'autobiographe tente de se soustraire à leur emprise par l'évasion dans un plan différent de celui de l'existence concrète, soit-il celui de l'art, de la littérature, du mythe ou du rêve. C'est par la fuite devant l'histoire que Leiris manifeste son refus de la condition humaine, de ses contraintes et un désir d'élévation spirituelle. Lucian Boia conçoit, d'ailleurs, ce type d'évasion comme une constante ou une tendance essentielle de l'esprit humain, une matrice de l'humanité, une structure archétypale fondamentale (BOIA, Lucian, 2000: 33). L'autobiographe s'assume ainsi un geste qu'une humanité entière a réitéré à des époques différentes de l'histoire – celui de fuir le réel pour assurer sa continuité dans le monde. Leiris est comme un Sisyphe moderne, un éternel révolté qui n'accepte pas le monde tel qu'il est fait et tente de se soustraire à son emprise par l'évasion dans un temps égal et harmonieux. Le retour au temps mythique et le refuge dans l'espace onirique lui permettent de vivre et de mieux se connaître.

À l'époque moderne, le mythe acquiert des formes nouvelles au niveau de l'expérience humaine individuelle. Il n'est plus dominant dans les secteurs essentiels de

la vie, étant camouflé, forcé à se retirer dans l'activité inconsciente et semi-consciente de l'homme, dans les zones obscures de la psyché (Cf. ELIADE, Mircea, 2005 : 21-39). Les fantaisies et les rêves de chaque individu relèvent d'un comportement mythique refoulé. Cependant, il semble que le rêve n'aboutit pas à se hausser au régime ontologique du mythe, vu qu'il lui manque les dimensions constitutives de celui-ci, à savoir l'exemplarité et l'universalité. Mais la continuité entre les univers onirique et mythologique est assurée, selon Mircea Eliade, par le fait que «les catégories de l'espace et du temps sont modifiées, dans les rêves, d'une manière qui rappelle, dans une certaine mesure, l'abolition du Temps et de l'Espace dans les mythes» (ELIADE, Mircea, 2005 : 14-15). À l'encontre de l'historien roumain, Jung arrive à établir des similitudes inattendues entre le mythe et le rêve, fondées sur la découverte d'une origine commune de ceux-ci: l'inconscient humain. L'observation que l'inconscient comporte aussi d'autres éléments que ceux acquis par l'individu amène Jung à conclure que les rêves dévoilent également des images-archétypes qui forment l'inconscient collectif, rejoignant par là les mythes. Etant des domaines privilégiés de manifestation des archétypes, les rêves et les mythes donnent libre accès à l'inconscient collectif.

Nous osons dire que c'est justement ce caractère "transpersonnel" des rêves qui fit Leiris s'y fier dans la quête de soi. Dès sa période surréaliste, l'écrivain s'est habitué à noter tous ses rêves qui lui paraissaient de vraies révélations, dont il devait découvrir la portée métaphysique. En fait, les rêves mettaient en scène ses pires craintes: perdre la parole (ne plus pouvoir écrire), être blessé ou tué, perdre le contact avec le réel (LEIRIS, Michel, 1990 : 193). L'auteur pensait à cette époque-là que seule la vie inconsciente pourrait l'aider à maintenir ses rapports avec la nature. Voici ce qu'il en écrit en 1929 dans son journal:

> « Dans l'état de choses actuel, - où la vie consciente est entièrement faussée et antinaturelle, c'est par ma vie inconsciente que je communique le mieux avec la nature. C'est pourquoi les manifestations de cette vie (par exemple le rêve) ont à mes yeux quelque chose de végétal, - comme si, par le fait qu'elles me rapprochent des forêts, elles étaient forêts elles-mêmes » (LEIRIS, Michel, 1992: 174).

Du fait que certains rêves prennent naissance dans la plus profonde couche de la psyché que Jung appelle "l'inconscient collectif", l'individu arrive, par leur déchiffrement, à avoir accès au fonds archétypal qui le relie à son essence propre, à son "état naturel", et par là à toute l'humanité. Tout comme le mythe, l'univers onirique contient les rudiments symboliques de l'imaginaire universel. Aussi le rêve s'avère-t-il un moyen efficace d'accéder au fonds de connaissances, de croyances et d'habitudes que partagent tous les êtres humains.

Étant donné que les images et les idées fabriquées par nos songes prennent naissance en dehors de la conscience, « le rêve est un produit naturel de la psyché, une émanation dotée au suprême degré d'objectivité » (JUNG, C. G., 1988: 33). C'est pourquoi l'étude de ses rêves pourrait révéler à l'individu cette partie de soi-même qui lui est cachée d'habitude par sa subjectivité. Les rêves amènent au jour des éléments essentiels de l'inconscient, déterminant ainsi une connaissance plus approfondie de soi. Les rêves deviennent, à côté des mythes et des souvenirs, les informateurs de l'autobiographe, ceux qui pourraient lui révéler sa vérité, puisqu'ils permettent l'accès à ce qui échappe généralement à sa mémoire consciente. Les petits récits de rêve

insérés abondamment dans les textes leirisiens sont des fragments de vie aussi importants pour l'auteur que ses expériences réelles.

Force nous est d'observer que la fascination que la vie onirique exerce sur Leiris met son empreinte sur la construction narrative de ses récits autobiographiques. La structure narrative du récit de rêve diffère sur quelques points du récit de réalité. Il se distingue, tout d'abord, par l'emploi d'un type particulier de présent de l'indicatif, non déictique, qui «signale l'absence d'ancrage du rêve dans la temporalité ordinaire du rêveur puisque le rêve est "transposition" et marque la coïncidence de l'acte, nécessairement revécu en pensée, avec le moment de l'énonciation » (NARJOUX, Cécile, 2004: 203). À cela vient s'ajouter une utilisation plus fréquente de la description, qui est préférée à la narration. Il en résulte une plus grande objectivité du récit, soustrait par là, en quelque sorte, à la vision déformante du narrateur.

Genette nous fait remarquer, dans *Métalepse*, que les récits de rêve figurant dans un récit de vie sont généralement perçus par le lecteur comme seconds par rapport à celui-ci, comme des parenthèses fictionnelles (GENETTE, Gérard, 2004: 116) à l'intérieur du monde réel. Chez Leiris, les rêves ont l'air de transgresser cette règle et d'avoir partie liée avec la réalité. Les rêves entraînent parfois un détachement de « l'action efficace » et une « exaltation de la mémoire », qui fait revivre dans tous leurs détails des scènes d'enfance entièrement oubliées (BERGSON, Henri, 1921: 168). De cette façon, le rêve semble jouer le rôle de "stimulus" des souvenirs, mêlant à la temporalité de l'existence un temps mi-réel, mi-fictionnel. Parallèlement au temps de la vie, nous voyons passer un temps du rêve, lequel entretient à la fois des rapports étroits avec le réel et avec la totalité des représentations oniriques qui hantent l'écrivain. Lorsque celui-ci compose, par exemple, le récit du voyage en Chine, il se décide à y insérer un rêve qu'il vient de faire et qui lui paraît avoir trait à son histoire chinoise. Le rêve est pour le narrateur un maillon de la chaîne formée par les faits réels, imaginés ou rêvés, qui font tous partie de ses expériences personnelles:

> « Un rêve (…) avec des références à des événements de ma vie réelle (…); avec des références aussi (…) à un rêve passé que semble raccorder à un rêve encore plus ancien la fragile passerelle jetée de l'un à l'autre par un aspect de cette Montagne de l'Ouest vue au Yunnan (…) » (LEIRIS, Michel, 1985: 45).

Il existe dans les textes autobiographiques de Michel Leiris un enchevêtrement étrange d'épisodes réels, rêvés ou imaginés, enchaînés parfois sans aucune transition ostensible, comme si pour l'écrivain il n'y avait pas de différence entre ces trois domaines de l'existence. Et, en effet, Leiris pense de la sorte. Il s'emploie, par exemple, à transcrire dans *Fibrilles* certains de ses rêves, récents ou plus anciens, qui lui semblent contenir des éléments symboliques (le galop constant d'un cheval sur une surface changeante – plaine, falaise, désert ou paroi rocheuse - que le regard du rêveur suit fébrilement), susceptibles de révéler l'image de son destin, ainsi que de prédire son futur voyage en Chine, le pays de ses rêves. Des aventures oniriques et de petits bouts d'existence réelle se succèdent rapidement et se reflètent les uns les autres, dans un entrelacs presque hallucinant pour le lecteur, lequel ne sait plus s'il se trouve devant le réel ou, au contraire, en plein imaginaire. Puisque l'écrivain se sert beaucoup de l'association thématique pour combiner les divers matériaux du récit, ce qui lui importe premièrement, c'est que les éléments du tissu textuel soient liés par une même idée fondatrice. Il s'ensuit que les rêves y trouvent naturellement leur place pourvu qu'ils

résonnent d'une manière ou d'une autre avec les autres séquences du texte. L'autobiographe ne commente pas généralement ses rêves, mais, du seul fait qu'il les insère dans les récits, on se rend compte que sa vie onirique pèse à ses yeux autant que sa vie réelle. Cette attitude rejoint celle des primitifs, aux yeux desquels, « ce qui est vu en songe est aussi réel que ce qui est perçu à l'état de veille, plus réel même, car ce qui se révèle ainsi est d'un ordre supérieur, et peut exercer sur le cours des choses une influence irrésistible » (LEVY-BRUHL, Lucien, 1935). S'employant à étudier la fonction des rêves dans l'autobiographie leirisienne, Philippe Lejeune en arrive à comprendre que ceux-ci constituent le meilleur artifice dont les écrivains puissent user à leur gré afin de teinter leurs textes d'un peu de mystère:

> « Le récit de rêve réconcilie de manière très élégante la sincérité la plus scrupuleuse, et la descente la plus profonde qu'on puisse imaginer dans l'imaginaire. Toute cette partie souterraine inaccessible au récit autobiographique traditionnel, le récit de rêve permet de l'intégrer à l'autobiographie sans rompre le pacte de sincérité et d'exactitude, d'unir dans un même texte le fantasme et l'authenticité » (LEJEUNE, Philippe, 1975).

Les rêves de Leiris sont conformes, pour une époque donnée, à ce qui lui paraît le trait dominant du rêve à cette époque. Ainsi fait-il des rêves poétiques au temps de son engagement surréaliste et des rêves «psychanalytiques», où transparaissaient ses complexes, dans la période de sa thérapie avec le docteur Borel. De temps à autre, Leiris fait des rêves prémonitoires, qu'il se contente de consigner tels quels, comme des manifestations fulgurantes du merveilleux dans sa vie quotidienne. En voici un, transcrit dans le journal:

> « Rêve d'il y a quelques jours : dans un jardin zoologique - ménagerie je vois un lion sortir d'une pièce d'eau pour griffer son dompteur […]. Le matin qui suivit cette nuit-là j'appris qu'un tigre s'était échappé la veille au soir du cirque Amar, alors cantonné près du pont Mirabeau » (LEIRIS, Michel, 1992: 193).

Parlant de ses rêves, Leiris embrasse un point de vue plutôt surréaliste que psychanalytique, puisqu'il est intéressé plus par leur contenu manifeste que par leur sens sous-jacent. En plus, les textes oniriques ont, à ses yeux, un caractère profondément poétique. C'est ce qui lui fait publier, en 1961, quelques-uns de ses récits de rêve sous le titre *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (L'auteur place en exergue la phrase nervalienne «Le rêve est une seconde vie», sous les auspices de laquelle il présente chronologiquement des récits de rêve et d'événements vécus, dont l'éditeur écrit sur la quatrième de couverture qu'ils «semblent au narrateur avoir projeté par instants sur sa terne silhouette un même éclairage de seconde vie»). Il y joint aussi des récits d'événements réels qui lui paraissent avoir la même substance que celle de ses songes. Il nous les livre tous en tant que produits éminemment poétiques: «la poésie naît spontanément de l'évocation d'un monde nocturne qui est, par essence, fantastique» (PAGET, Jean, 1961: 140). Cette pratique de la collection systématique des rêves à des fins littéraires est due surtout à l'intérêt que les surréalistes, à l'instar de Nerval, ont porté aux manifestations de l'inconscient. Lévy-Bruhl, l'anthropologue qui a inspiré Leiris dans le choix du métier d'ethnographe, considère que le mythe et le

rêve «donnent accès, au même titre, à ce que (…) nous appelons le surnaturel» (LEVY-BRUHL, Lucien, 1935). Nous y ajouterions aussi la poésie, laquelle s'avère un moyen d'accéder à cette surréalité dont rêvent Leiris et ses confrères surréalistes.

Raconter ses rêves, c'est se libérer en quelque sorte de ses angoisses. Mais cette purification survient dans le cas de Leiris grâce à la transfiguration verbale de l'expérience intérieure. Les récits de rêve sont pour lui des transpositions imagées d'une réalité pitoyable. Par exemple, après avoir rêvé une tentative manquée de suicide, l'écrivain avoue que le récit qu'il en fait lui procure «une relative et temporaire délivrance»:

> «Mieux vaut assurément un mauvais rêve racontable qu'une pensée au même titre mauvaise qui, vous assaillant sans déguisement et n'ayant rien d'une figure à décrire ou à décrypter, pourrait certes se dire – être sèchement rapportée, livrée dans sa nudité cynique – mais non se raconter!» (LEIRIS, Michel, 1986: 277).

Les rêves se révèlent ainsi des représentations déguisées de sa vie intime. Ils usent de l'allégorie et des symboles pour masquer l'insignifiance ou, au contraire, le caractère extrêmement terrifiant de ses hantises. Freud observe que le rêve représente l'accomplissement déguisé d'un désir refoulé (FREUD, Sigmund, 1991: 47). Il le compare à un rébus qui exige d'être déchiffré, puisque le contenu latent (représentations inconscientes) est soumis à plusieurs transformations jusqu'à ce que l'on arrive au contenu manifeste du rêve. La « déformation du rêve » est le résultat de plusieurs travaux ou activités oniriques qui, selon le psychanalyste, sont: la condensation, le déplacement et la transposition de pensées en images visuelles. Du fait que le refoulé est soumis à la censure, n'ayant pas droit à une parole claire, à une langue articulée sur la réalité, il arrive à se formuler à travers ces modifications qui ne font, en réalité, que l'encoder d'une manière métaphorique:

> « Nous avons affaire, à la sortie à un discours qui paraît difforme et lacunaire, qui est en fait transformé et autrement accentué : la phrase latente, en règle générale assez brève, est devenue (…) un récit manifeste parfois fort embrouillé mais toujours réputé interprétable (…) » (NOËL, Jean-Bellemin, 1978 : 27).

Leiris est séduit par le langage métaphorique, par la représentation oblique de la réalité. Peut-être les récits de rêve l'attirent-ils aussi grâce à cet embrouillement auquel ils recourent afin de nommer l'*innommable*. Si le rêve est un masque de la vie intérieure du personnage, c'est qu'il tente, peut-être, de dissimuler des choses que celui-ci voudrait oublier ou auxquelles il s'efforce d'échapper. En effet, la plupart des rêves leirisiens décrivent un état d'incertitude, d'anxiété ou de peur. Ils sont peuplés d'objets et d'êtres étranges semblables à ceux que l'imaginaire collectif investit de pouvoirs magiques, souvent maléfiques et, en tout cas, inquiétants: temples, lupanars, bêtes sauvages, sorcières, femmes dangereuses. Mais, pareillement au théâtre, auquel il est relié, selon nous, par l'emploi du masque et du déguisement, le rêve a, malgré ou grâce à son caractère angoissant, une fonction cathartique. Et cela parce que, une fois réveillé, le personnage redevient spectateur, se met à l'abri de tout péril:

> « […] le réveil permet au sujet, après s'être identifié dangereusement à l'objet de son rêve, de restaurer une distance et une frontière protectrices. "Revenir à soi", c'est donc pour Leiris revenir à son statut rassurant de spectateur de soi-même, regagner l'enclos protecteur du "revers (ou l'avers ?)" du rêve où s'ébauchait "la mort en face" » (NARJOUX, Cécile, 2004: 212).

Par le rêve, Leiris affronte ses démons sans pour autant jamais entrer dans un combat au corps à corps avec eux. Il vit ses terreurs à distance. Ses rêves le préservent en quelque sorte de la chute dans le néant.

BIBLIOGRAPHIE

Bellemin-Noël, J., *Psychanalyse et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1978
Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1921
Eliade, M., *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 2005
Freud, S., *Interpretarea viselor*, Ed. Măiastra, Bucureşti, 1991
Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2004
Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988
Leiris, M., *Fibrilles*, Gallimard, Paris, 1985
Leiris, M., *Le ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, Paris, 1986
Leiris, M., *L'Age d'homme*, Gallimard, Paris, 1990
Leiris, M., *Journal (1922-1989)*, Gallimard, Paris, 1992
Leiris, M., *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, Paris, 2002
Lejeune, Ph., *Lire Leiris*, édition électronique réalisée par Philippe Lejeune, à partir de l'édition du livre de 1975, éd. Klincksieck (http://www.autopacte.org/Lire-Leiris-intro.html)
Lévy-Bruhl, L., *La Mythologie primitive*, édition électronique réalisée à partir de l'édition du livre de 1935 (http://classiques.uqac.ca/classiques/levy_bruhl/mythologie/mythologie_intro.html)
Narjoux, C., «"Une légère flaque de beauté" ou le récit de rêve dans L'Age d'homme», in *Lectures de Leiris. L'Age d'homme*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 201-219
Paget, J., «Michel Leiris ou le réalisme du surréalisme», in "La Table Ronde", no. 161, 1961, pp.139-141.

L'INTERTEXTUALITÉ DANS LE ROMAN « LE PROCÈS-VERBAL » DE J-M.G. LE CLÉZIO

Oana –Andreea TĂNASE
Collège « Ion C. Brătianu », Piteşti

Résumé : *Le premier roman leclézien foisonne d'emprunts à la littérature et les références à d'autres textes y sont nombreuses, parfois évidentes, parfois habilement masquées. Le but de notre étude est de découvrir comment se manifeste l'intertextualité dans le roman* **Le Procès-verbal** *et quels sont les procédés y employés par Le Clézio.*

Mots-clés : ***réseau intertextuel, récits entrelacés, lecture active.***

Depuis *Le Procès-verbal*, qui a valut à son auteur le Prix Renaudot, il y a quarante-six ans, J-M.G. Le Clézio reste un écrivain sinon énigmatique, du moins volontairement secret. À l'écoute des voix silencieuses qui sillonnent son œuvre,sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche, celle d'un trésor caché que le lecteur attentif, instruit et compétent finit toujours par trouver.

L'œuvre de Le Clézio foisonne d'emprunts à la littérature et l'**intertextualité** représente une question importante pour l'ensemble de son œuvre car ce problème reste toujours au cœur de ses romans.

Roman fondateur, *Le Procès-verbal*, préfigure les thèmes qui seront développés par la suite dans l'ensemble de son œuvre et dévoile les réseaux intertextuels d'une écriture en quête de ses propres origines.

En 2008 le grand écrivain francophone, « *explorateur de l'humanité* », est récompensé par le plus prestigieux des trophées littéraires :le Prix Nobel de la littérature, distinction qui a couronné une œuvre mouvante et plurielle.

Dès son premier roman, Le Clézio souligne l'importance de l'intertextualité et *Le Procès-verbal* présente un **réseau intertextuel** particulièrement dense qui touche à des domaines très variés tels que :la littérature, la religion, le cinéma ,la musique, la radio, les journaux, les revues, les contes, les cartes postales, la publicité, les calendriers, les dictionnaires, les formulaires d'inscription. Si on se limite aux références littéraires, elles sont déjà nombreuses, parfois évidentes, parfois habilement masquées.

Le but de notre étude est justement de découvrir comment se manifeste cette forme particulière d'**intertextualité** exploitée par l'écrivain dans son premier roman, une intertextualité des récits entrelacés et des voix entrecroisées d'autres textes, souvent distingués par la typographie.

La question de l'intertextualité est pour Le Clézio étroitement liée au processus de l'écriture, car pour l'auteur du *Procès –verbal* l'écriture vient de la lecture.

Ainsi l'intertextualité peut être conçue comme acte d'écriture et de lecture. Dans un entretien Le Clézio : reconnaît explicitement sa dette à l'regard de ses lectures : « *Écrire est un art qui demande beaucoup d'entraînement (…) Il faut avoir lu des auteurs, les avoir digérés, avoir éprouvé le besoin de faire mieux qu'eux.(…) Pour arriver à écrire, il faut assimiler ce qu'on a lu.* » (*Le Magazine littéraire*, 2008, N° 480 : 95)

Donc cette étude se propose de réaliser une analyse des influences d'autres textes ayant comme point de départ les théories et les méthodes d'analyse de l'intertextualité.

La notion d'**intertextualité** a une histoire. Le terme apparaît pour la première fois dans les études de Julia Kristeva et il trouve sa source dans le **dialogisme** bakhtinien.

Ainsi Kristeva, par l'intermédiaire de l'intertextualité traduit et adopte le concept du théoricien russe Mikail Bakhtine. Elle affirmait dans son étude : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* ». (KRISTEVA , Julia, 1969 : 85)

Gérard Genette apporte avec *Palimpsestes*, un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité. Il l'integre en effet à une théorie plus générale de la **transtextualité** qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes.

Il définit la notion de transtextualité comme étant : « *tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte*». (GENETTE, Gérard, 1982 : 7).

Selon Genette la **transtextualité** dépasse et inclut quelques autres types de relations transtextuelles. Au coeur de cette théorie, le terme d'**intertextualité** prend un sens plus restreint et devient l'une des parties de la transtextualité qui recouvre appoximativement la notion d'intertextualité telle que l'entendait Kristeva.

Le théoricien distingue cinq types de relations transtextuelles: l'**intertextualité**, la **paratextualité**, la **métatextualité**, l'**hypertextualité** et l'**architextualité**.

La **paratextualité** désigne une relation moins explicite et plus distante que le texte proprement-dit entretient avec le paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-props, notes-marginales et terminales, épigraphes, illustrations, prière d'inserer, bande, jaquette). Selon Genette le paratexte est un élément essentiel pour la dimension pragmatique d'une œuvre littéraire et il joue un rôle majeur dans l' horizon d'attente du lecteur car c'est le lieu où se noue explicitement le *contrat de lecture* ou le *pacte générique*.

La **métatextualité** répresente une relation « *critique* » par excellence. Elle est une relation de « *commentaire* » qui « *unit un texte à un autre texte dont on parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer* ». (GENETTE, Gérard, 1982 : 10).

L'**architextualité** est le type le plus abstrait et le plus implicite qui met un texte en relation «*muette* » avec les diverses classes auxquelles il appartient.

Genette considère l'**hypertextualité** une relation de dérivation, plus précisement une opération par l'intérmediaire de laquelle un texte(dit **hypotexte**) se greffe sur un texte antérieur (dit **hypertexte**), sans qu'il s'agisse d'un commentaire. Ainsi on peut parler de phénomènes de **transformation**(**parodie**, **travertissement**, **transposition sérieuse**) ou d'**imitation** (**pastiche**, **charge**). Dans la vision du théoricien toutes les oeuvres littéraires sont hypertextuelles.

L'**intertextualité** se définit par «*une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la **citation**; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du **plagiat**, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme moins explicite et moins littérale, celle de l'**allusion** (…)* ». (GENETTE, Gérard, 1982 : 8)

Dans son étude *Lectura literară*, Sofia Dima réduit à quatre les types relationnels proposés par Genette et inclut l'hypertextualité dans l'intertextualité, en la considérant un type particulier d'intertextualité. Le modèle proposé par Sofia Dima envisage la **transtextualité** comme ensemble de codes et de compétences littéraires qui

sont actualisés dans le cadre de l'acte de lecture. C'est justement pour cette raison qu'elle associe l' **hypertextualité** à l' **intertextualité**, les deux relations ayant le même objectif :la reconaissance et l'intérpretation d'un texte précis. Ainsi on peut se demander si la mise en jeu d'une intertextualité ne vise pas systématiquement un destinataire.Dans cette situation, la compétence du lecteur devient une question centrale car l'intertextualité suppose un lecteur ayant une connaissance minimale du texte cité, collé, imité ou parodié.

L'intertextualité représente un élément-clé pour interroger le roman contemporain et inversement le roman contemporain semble imposer un retour critique sur cette notion.

L'écriture intertextuelle semble en effet inviter à la réécriture et le rôle du lecteur mérite aussi d'être reconsidéré parce qu'il devient le foyer principal d'actualisation des intertextes.

À partir de ces données théoriques on se propose de découvrir comment Le Clézio envisage-t-il la question de l'intertextualité et quels sont ses effets sur la relation entre le texte, l'auteur et le lecteur. L'intertextualité dans le roman *Le Procès-verbal* est vertigineuse par sa diversité et hétérogénéité et elle ouvre la porte des lectures plurielles. L'écriture leclézienne prétend viser le lecteur, veut le bouleverser et lui apprendre à regarder avec d'autres perspectives. Ayant un profond caractère ludique,*Le Procès-verbal* exige un nouveau lecteur, plus actif, plus impliqué, plus conscient. De l'autre côté, les difficultés du texte constituent la première dimension de l'attitude ludique. S'inscrivant ainsi dans le projet de l'auteur d'écrire un « ***roman-jeu*** » elles impliquent un lecteur vigilent, actif et sans préjugés.

Dans son premier roman, J-M.G. Le Clézio joue beaucoup de la transtextualité qui envahit les pages au risque de dissoudre la fiction. Donc tous les aspects de la transtextualité y sont présents mais cette étude se propose d'analyser seulement les phénomènes d'**intertextualité**. Les théories et les méthodes d'analyse proposées par Genette et Sofia Dima devraient nous aider à déchiffrer le vrai sens du texte leclézien .

La lettre-préface qui accompagne le roman *Le Procès-verbal*, élément paratextuel de première importance, réussit à assurer une bonne lecture et se propose de susciter l'intérêt pour l'oeuvre et pour son auteur. Mais au-delà de la fonction paratextuelle de cette lettre, un autre fait nous attire l'attention: à l'intérieur de la préface auctoriale on remarque une affirmation de Le Clézio: « *Mais je ne désespère pas de parfaire plus tard un roman vraiment effectif: quelque chose dans le génie de Conan Doyle* (…) ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 :11).

Cette affirmation de l'écrivain pourrait être interprétée comme la volonté d'adopter le modèle imposé par Conan Doyle. Pour l'auteur explicite de la lettre liminaire, l'écriture vient de la lecture. Alors la trace de l'activité de lecture est indélébile car pour lui, lire ou écrire est bien la même chose.

Il est à noter que l'écrivain cité en modèle par Le Clézio n'appartient pas à la littérature classique mais à la paralittérature et que l'une des marques de la paralittérature est représentée par les jeux avec les désirs du lecteur.

L'auteur du *Procès-verbal* affiche ouvertement sa volonté d'impliquer les lecteurs dans l'écriture de ce qu'il appelle « **roman-jeu** » ou « ***roman-puzzle*** ».

Nous devons préciser que la lecture d'un tel type de roman n'est pas facile car l'auteur sachant que le lecteur va faire des hypothèses peut fort bien profiter pour le décevoir et le surprendre. Mais qu'est-ce que le lecteur peut faire quand l'auteur joue délibérément avec les conventions et son but est précisément sa désorientation ? Dans

cette situation il ne reste au lecteur que choisir entre deux voies : soit une lecture correcte, contrôlée par le texte soit l'une égarée et désorientée.

Dominique Maingueneau considère « *le texte une sorte de piège* » et il affirme dans une étude:« *Tout texte est une négociation subtile entre la nécessité d'être compris et celle d'être incompris, d'être coopératif et de déstabiliser d'une manière ou d'une autre les automatismes de lecture* ». (MAINGUENEAU, Dominique, 1990 : 36)

Le lecteur du *Procès-verbal* doit déchiffrer un texte multiple et parfois ambigu, un texte énigmatique qui provoque le jeu. Dans *le Procès-verbal* l'énigme est présente pour inciter le lecteur à participer à la production du texte. Il ne s'agit pas de répondre à toutes les énigmes mais plutôt de prendre l'énigme comme un jeu qui autorise le lecteur à construire sa propre lecture. Étant un roman moderne *Le Procès-verbal* permet au lecteur de produire son texte et la lecture devient une création.

Le roman affiche son caractère énigmatique dès le début, par l'emploi de la formule parodique « *il y avait une **petite** fois* ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 15).

La phrase-seuil du roman, par l'insertion de l'adjectif « *petite* » au cœur de la formule traditionnelle, marque un écart par rapport au conte de fées classique. *Le Procès-verbal* débute ainsi dans la plus grande imprécision, en minant les repères habituels du roman.Jean Raymond considère cette phrase-seuil du roman *Le Procès-verbal*, comme étant l'entrée la plus directe et la plus abstraite dans le temps d'une histoire installée dans la singularité « *une fois* » et dans la présence temporelle « *il y avait* ». En réalité l'incipit du roman représente une variante parodique de la formule magique qui ouvre les contes de fées et cette première phrase a le rôle de désacraliser le temps mythique de ceux-ci .

On a vu que cette formule confère au texte l'aspect de conte. Un conte ne se cloît jamais et ce fait est confirmé par la fin du roman qui reste ouverte : tout échec du personnage peut être suivi d'une nouvelle tentative, plus heureuse. Le dernier chapitre marqué par la lettre ***R*** nous indique en même temps que le livre est achevé et qu'il ne l'est pas.

Les « *œuvres ouvertes* » puisqu'elles sont en mouvement sont caractérisées par l'invitation à réaliser l'œuvre et collaborer avec l'auteur. Donc l'œuvre de *Le Clézio* devient inépuisable et ouverte puisque sa fin est ambiguë. Il faut mentionner que l'alphabet joue un rôle essentiel dans *Le Procès-verbal*. L'importance de la lettre est évidente et le jeu sur les lettres est omniprésent dans le roman. Alors on peut lire la structure du roman ainsi de ***A*** à ***P***, les initiales des chapitres correspondant aux initiales du personnage principal – **Adam Pollo**. Il est vrai qu'une telle entreprise demande une compétence intertextuelle de la part du lecteur .Pourtant le lecteur modèle postulé par *Le Procès-verbal* doit être capable de reconnaître toutes ces allusions

Les allusions au sacré foisonnent dans ce roman. Ainsi on y découvre des références bibliques ou mythologiques. L'auteur a placé son premier personnage sous le signe du prophétisme grec et de la religion chrétienne. Le protagoniste du *Procès-verbal* porte un nom hautement signifiant ; il évoque par son prénom, **Adam**, le premier homme selon la tradition biblique et la contraction du prénom et du nom suggère le dieu grec **Apollon**, divinité tutélaire de tous les arts, symbole du soleil et de la lumière. Ce patronyme le rattache donc à la double tradition religieuse et philosophique.

Dans l'œuvre leclézienne, le retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv. La nostalgie du paradis s'exprime par le motif du jardin dont *Le Procès-verbal* contient plusieurs occurrences. Adam raconte à Michèle la parabole d'un jardin paradisiaque qui était à la fois sous la neige et le soleil. D'ailleurs, le roman reprend les éléments essentiels du mythe du jardin d'Eden : l'état d'innocence et de bonheur, la

nudité du premier homme, le péché et la chute. L'image de Michèle à qui Adam donne un vêtement pour couvrir sa nudité rappelle l'épisode de la chute. L'héroïne, comme Ève sera cause de l'expulsion d'Adam hors du paradis. Mais la dérision et la **parodie** se glissent dans cette transposition du mythe adamique, lui enlevant tout caractère sacré. Ainsi le paradis d'Adam Pollo devient un lieu dégradé.

À l'asile psychiatrique dans lequel il est enfermé, Adam évoque aussi un épisode du deuxième *Livre des Rois*, faisant référence à **Guéhazi**, le serviteur d'Élisée : « *Je suis comme ce type de la Bible, vous savez, Giézi, le serviteur d'Élisée : on avait dit à Naaman de se baigner sept fois dans le Jourdain, ou quelque chose comme ça. Pour se guérir de la lèpre.Une fois guéri, il avait envoyé un présent à Élisée mais Giézi avait tout gardé pour lui.Alors pour le punir, Dieu lui avait donné la lèpre de Naaman.Vous comprenez ? Giézi c'est moi.J'ai attrapé la lèpre de Naaman* ». (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 295).

Élisée est un prophète d'Israel et sa parole guérit le Syrien Naamân. Cette identification à Guéhazi renforce la filiation symbolique d'Adam avec la grande tradition du prophétisme hérbraïque, déjà signalée par son prénom. Adam se fait prophète , mais un prophète dérisoire qui n'est pas tout à fait préparé à son rôle. C'est la **version parodique** de la prophétie ; le prophétisme reste aussi un procédé intertextuel, sous forme d'emprunts aux textes sacrés.

Il se peut que la contraction du prénom et du nom, soit une énigme, plus ou moins facile à déchiffrer. On remarque que tous les deux ont été choisis pour leur pouvoir évocateur et pour leur secret.L'ambivalence du symbolisme onomastique , ouvre le personnage à des significations multiples mais tout en l'enfermant dans le mystère.

Le Clézio place ce personnage sous le signe du soleil.Par son nom le héros est relié au dieu grec **Apollon,** symbole de la lumière. Adam dessine toujours des soleils, dont il modifie le signe symbolique.À douze ans il refusait déjà la dualité mâle-femme, eau-feu. En dessinant « *une lune-soleil* » et « *un soleil-lune* », il retrouvait le symbolisme le plus ancien du dieu Apollon.

Dès les premières pages du roman, Le Clézio nous présente Adam Pollo s'offrant, des journées entières au soleil: « *Il y avait une petite fois **pendant la canicule**, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte.(…).* « ***Le jaune** le frappait en pleine face, mais sans **se réverbérer** »* (Le Clézio, J-M.G, 2003 :15).

Envisagée comme site apollinien, la maison d'Adam Pollo est située en haut d'une colline, baignée de soleil, ouverte sur la lumière céleste.: «*Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps : je mets deux chaises longues face à face, sous la fenêtre ; comme ça, vers **midi**, je m'allonge et je dors **au soleil**, devant le paysage qui est beau.(..)Ou bien, je me détourne un peu vers **la lumière**, et je laisse aller ma tête en plein dans le relief. À quatre heures, je m'étends davantage, si toutefois **le soleil** a baissé ou si **les rayons** sont plus raides. (…)C'est drôle. Je suis sans arrêt comme ça, **au soleil**, presque nu, à regarder soigneusement le ciel et la mer »*. (Le Clézio, J-M.G, 2003 :17). Espace du bien être, la maison d'Adam est comme l'île de Robinson, le lieu du silence et de l'initiation.

Le Clézio a souvent exprimé son penchant pour les récits de mer et son premier roman évoque l'aventure dans le contexte de sa démystification. L'épigraphe du *Procès-verbal* renvoie à ***Robinson Crusoé*** et on peut affirmer qu'elle est un paratexte à statut intertextuel. Il faut préciser que l'épigraphe peut courir le risque de passer inaperçue et le jeu intertextuel a besoin de lecteurs attentifs, car elle se trouve écartée du roman proprement dit, par la lettre-préface.Elle demande à être décryptée et suppose

des références culturelles communes et une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur.

D'abord énigmatique, elle s'éclaire un peu à la lecture du texte et on découvre que toute une partie du roman lui fait écho.D'ailleurs la citation de Defoe, remplit bien ce que Genette désigne comme la fonction de « *commentaire*» du texte. La citation de Daniel Defoe, mise en exergue du Procès-verbal trouve son écho dans le chapitre ***G***. L'extrait de *Robinson Crusoé* a été très bien choisi pour souligner l'un des aspects les plus importants du *Procès-verbal* : l'absence et le refus de la communication. L'épigraphe met l'accent sur l'inanité du langage réduit au jacassement du perroquet, et sur la nécessite d'opter pour le silence.

« *Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler* » (Le Clézio, J-M.G, 2003: 9). Chez Le Clèzio la citation est interprétée d'une manière parodique : « *il aurait quelque chose d'autre : par exemple, acheter un perroquet qu'il aurait porté tout le temps sur l'épaule, en marchant de sorte que si on l'avait arrêté, il aurait pu laisser le perroquet dire pour lui : Bonjour comment ça va ? et les gens auraient compris qu'il n'avait rien à leur dire* » (Le Clézio, J-M.G, 2003: 110).

Dans *Le Procès-verbal*, Robinson est démythifié sans pour autant altérer le mythe littéraire: c'est le paradoxe d'un travail de réécriture : s'attaquer au mythe robinsonnien ne constitue ni une entreprise iconoclaste, ni une érosion du mythe mais plutôt une recréation, un mythe modernisé revêtu de significations ouvertes à la culture de nôtre époque. Pourtant il faut affirmer que le sens de ces deux citations reste le même et peut être interprété comme la méfiance à l'égard des mots.

La citation du titre du roman ***Un cyclone à la Jamaïque*** amplifie encore les références aux récits d'aventure, en tissant un réseau intertextuel élaboré.

Richard Hughes a été explorateur et écrivain anglais, dont le roman le plus connu est *Un cyclone à la Jamaïque*, titre qui apparaît explicitement dans l'histoire du *Procès-verbal*. D'ailleurs dans le chapitre ***I*** Adam Pollo, le personnage principal incarne l'hypostase du lecteur inscrit : *« Adam pensa qu'il pourrait venir dans le magasin, tous les jours, la même heure, par exemple, et lire une page d'une livre choisi. Si le livre avait 251 pages, il mettrait environ 251 jours à lire. Probablement un peu plus, compte tenu des couvertures, préfaces, tables des matières […] Adam prit un livre au hasard sur le tourniquet ; il l'ouvrit vers le milieu et lut :Un cyclone à la Jamaïque* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 :141).On observe qu'Adam,en feuilletant le roman *Un cyclone à la Jamaïque* , inclut dans son projet de lecture du livre « *couvertures, préface, tables de matières* » toutes les productions qui entourent le texte publié et componsent le paratexte. La présence de l'extrait de roman peut être interprétée comme une mise en abyme de la lecture, qui est multipliée au niveau textuel. Le lecteur du *Procés-verbal* lit les mésaventures d'Adam Pollo mais il lit encore ce que le personnage lit. Le texte proprement dit de l'écrivain anglais est introduit dans le roman leclézien par la technique du collage, fait mis en évidence par les signes typographiques. Ainsi on découvre la présence d'un fragment textuel inséré comme un second récit dans le récit premier.

Même si l'œuvre leclézienne présente certaines affinités avec les courants littéraires contemporains elle s 'en détache aussi. Ce qui éloigne Le Clézio de ses contemporains c'est sa volonté d'être unique et de n'appartenir à aucune école. On remarque dans *Le Procès-verbal* la présence des références au **Nouveau Roman** et la prédilection pour des adjectifs comme « *symétrique* », « *égal* » « *perpendiculaire* »

témoignant ainsi, la volonté de **parodier** les descriptions « chosistes » et l'écriture de Robbe-Grillet.

Maintes descriptions rappellent *La Jalousie* de Robbe-Grillet :les descriptions des fenêtres dans *le Procès-verbal*, *« À quatre heures, je m'étends davantage, si toutefois le soleil a baissé ou si les rayons sont plus raides ;à ce moment-là, il est environ ¾ de la fenêtre »* (Le Clézio, J-M.G,2003 :17), la présentation de Michèle « *dont la vue était limitée aux dimensions de la fente du volet, environ 1,5 m sur 31 cm* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 :76), « *Il est strictement de ta longueur, 1 mètre 61, et je ne pense pas que son tour de hanches dépasse le tien, 88 cm et demi.* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 25),« *Michèle est snob à 67%, 67 chances sur cent qu'elle ait entraîné Sonia Amadouny dans cette boîte prétentieuse(…)*» (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 177) ainsi que celle d'Adam, « *les coudes posés **symétriquement** sur une serviette éponge, mais en dessous des omoplates* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 22).

La présentation précise et détaillée des personnages et de leurs actions est poussée à l'extrême. Telle apparaît, minutieusement décrite la marche de Michèle : « *Elle marcha lentement sur le remblai (…), on la supposer occupée à faire plier sa chaussure jusqu'à ce point précis, vers 30 ° d'inclinaison, où le cou du pied tend à l'extrême les lanières de cuir, et les fait grincer, une seule fois, avec un craquement sec qui délimite le rythme de la marche.*» (Le Clézio, J-M.G, 2003: 58)

Le Clèzio rythme son premier roman de nombreuses références aux romans existentialistes. On remarque un rapport complexe qui s'établit entre ***La Nausée*** de Jean Paul Sartre et *Le Procès-verbal* de J-M.G. Le Clézio.

En effet, on remarque au fil de la lecture du *Procès-verbal* un grand nombre d'éléments qui semblent faire écho à *La Nausée*, qu'il s'agisse d'événements survenus aux personnages, ou de leurs pensées. Ainsi on peut établir certains rapprochements entre les deux auteurs. Seulement une analyse des correspondances et des différences entre les deux romans pourrait permettre une meilleure compréhension du roman de Le Clézio et rétrospectivement, de celui de Sartre. Les deux œuvres présentent un grand nombre d'éléments communs, mais la manière dans laquelle ils sont traités est différente. Chez Le Clézio on remarque un changement dans la conception de l'existence, dans le rapport de l'homme au monde et dans la prise de conscience du rôle du langage. Comme Sartre, Le Clézio questionne l'être, le langage et la littérature mais il pousse cette réflexion, jusqu'au silence. Sartre tente, au moyen de la conscience et du langage, de comprendre sa position dans le monde ici et maintenant. Le Clézio essaie d'échapper *au drame de la conscience* et à l'abstraction du langage pour aboutir à une fusion totale avec le monde dans le silence. On observe qu'à la fin de l'entretien psychiatrique, Adam diminue progressivement son débit verbal et il est intégré aux éléments primordiaux : « *Adam se transformait en mer (..) et dans sa bouche les mots se heurtaient comme des galets ».* (Le Clézio, J-M.G, 2003: 311).

D'ailleurs on doit remarquer un autre aspect particulièrement significatif: le rôle joué par les galets dans les deux romans.

Par le procédé de la mise en abyme nous découvrons que le personnage Adam Pollo a des réflexes d'écrivain. Il envisage d'ailleurs de se faire publier avec un titre néo-sartrien *Les Beaux Salauds **:** « Celui-ci déjà presque fini quand j'en aurai rempli trois autres comme ça, je pourrai songer à me faire publier. J'ai déjà trouvé un titre qui accroche : les Beaux Salauds »* (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 208). Donc on pourrait croire que ces textes représentent à la fois un moyen de libération et un exercice qui prépare la parution d'un roman.

Certains critiques littéraires ont vu dans dans ce premier roman leclézien, une réminiscence de *L'Étranger* de Camus. On retrouve à l'intérieur du *Procès-verbal* des références à ***L'Étranger*** et des points communs avec le texte de Camus.

Il existe des ressemblances entre Adam et Meursault , dont la plus importante serait que tous les deux sont exclus de leur propre procès (l'examen psychiatrique pour Adam) où l'on ne parle d'eux qu'à la troisième personne. Dans les deux romans on remarque l'économie des mots et la mise en accusation du langage. Tout comme Adam, Meursault, lui aussi manifeste une extrême méfiance à l'égard des mots qui excèdent et trahissent la réalité.

La mer, le soleil noir, la chaleur et la lumière représentent des thèmes essentiels pour Camus, thèmes qu'on retrouve aussi chez Le Clézio. C'est le soleil qui scande les principaux épisodes des deux récits et il devient acteur du drame des personnages. Plus implacable que jamais, le soleil reparaît encore lors du procès de Meursault, qui se déroule en plein été, et c'est le même soleil qui préside l'apogée de la crise d'Adam.

La dernière page du livre de Camus se renferme sur une image nocturne qui préfigure la mort du personnage. Les dernières pages du roman leclézien nous présentent Adam, assis au frais dans sa petite chambre propre, située à l'ombre : « *Il n'était pas contre ; il avait l'avoir, ce repos pérenne, cette nuit boréale, avec son soleil de minuit (…)* » (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 312)

Dans le chapitre ***R*** le lecteur doit reconnaître une autre référence intertextuelle : le vers extrait du poème *Premièrement de l'Amour la Poésie* de Paul Eluard.

Chez Le Clézio la citation acquiert une autre connotation puisque celui qui le récite continue de la manière suivante « ***La terre est bleue comme une orange***, *mais le ciel est nu comme une pendule, l'eau rouge comme un grêlon*» (Le Clézio, J-M.G, 2003: 305)

De la même manière J.-M. G. Le Clézio parodie la formule de Paul Eluard « *les labyrinthes ne sont faits pour les chiens* » et décrit un dédale où les seuls repères seraient les odeurs et les « *stigmates d'une vie animale secrète* ». « *Ces insignes de la vie canine qu'on retrouvait au fur et à mesure, à condition de bien regarder, sur dessins des trottoires, marquaient apocryptiquement les allées et venues du labyrinthe de la ville »* (Le Clézio, J-M.G, 2003 : 101)

Dans le même chapitre, à l'asile psychiatrique, Julienne R récite pour Adam des vers de **François Villon**, des vers extraits d'un *Rondeau* .On y découvre ainsi une autre référence précise sous la forme d'une citation. : *« Voire, ou que je vive sans vie/Comme les images, par cœur,/ Mort ! »* (Le Clézio, J-M.G, 2003: 296)

À l'intérieur du roman , on distingue des mots rares et des allusions savantes à Parménide. Ainsi on remarque l'influence sur Le Clézio,des philosophes présocratiques, notament **Parménide**, le fondateur de l'ontologie. *Le Procès-verbal* est influencé par le poème *De la nature* et on retrouve un passage en vers dans l'une des seuls conversations que le héros leclézien ait avec Michele.Adam répond à la banale question *Quelle heure est-il?* par une citation de l'auteur grec: *«Il est l'heure où* ***claire dans la nuit autour de la terre errante, lumière d'ailleurs*** *»*. (Le Clézio, J-M.G, 2003 :73)

L'analyse du *Procès-verbal* dévoile un réseau intertextuel complexe et les procédés y employés par Le Clézio sont très divers : parodie, pastiche, citation, allusion. Le lecteur doit identifier toutes ces références littéraires et les associer aux situations du *Procès-verbal*. Le lecteur doit maîtriser la compétence intertextuelle, afin d'être capable de réaliser les associations exigées par une lecture correcte. *Le Procès-verbal* suppose

donc un lecteur ayant un esprit ouvert, qui accepte pleinement le jeu littéraire, un lecteur assez compétent, donc assez instruit pour que l'ambiguïté des énoncés ne le déroute pas.

BIBLIOGRAPHIE

Dima , S., *Lectura literară. Un model situaţional*, Editura Ars Longa, Iaşi, 2000
Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Éditions du Seuil, Paris, 1982
Kristeva , Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Éditions du Seuil, Paris, 1969
Le Clézio J.-M.G., *Le Procès-verbal*, Éditions Gallimard, Paris,2003
Le Magazine littéraire: *J.M.G. Le Clézio*: *L'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix,* N˚480, Novembre, 2008
Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990
Raymond, J., *Practica literaturii. Deschideri fraze-prag*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

VARIANTES EXPRESSIVES DE « TÊTE »
(à travers les expressions idiomatiques)

Monika ANDREJČÁKOVÁ
Université Comenius de Bratislava, Slovaquie

Résumé : *Le français familier et populaire présente une riche variété de synonymes expressifs de « tête ». Les sèmes étant à la base de la motivation métasémique des synonymes en question varient en fonction de leur appartenance à des domaines extralinguistiques différents : les variantes prenant métaphoriquement les noms de divers récipients tels que cafétière, terrine, bobèche, bourrichon, tirelire, carafon, fiole partagent avec ceux-ci les sèmes de « fonction », de « convexité » ou d´ « ovoïdité » ; les variantes s´inspirant des noms de fruits et légumes reposent dans la majorité des cas sur les sèmes de « sphéroïdité » et d´ « ovoïdité » (ciboulot, citron, patate, poire, pomme, prune, pêche, …), bien que viennent souvent s´ajouter les traits sémantiques de « voluminosité » et de « vide » (calebasse, citrouille, coco, melon, etc.) ; les sèmes motivateurs du troisième groupe de référents – qui se présente comme hétérogène - sont difficilement décelables : nous parler d´une analogie d´image entre « tête » et son synonyme en vertu d´une comparaison sous-entendue (cigare, fraise, portrait, etc.).*

Mots-clés : ***variantes expressives, motivation métasémique, expressions idiomatiques***

Dans le contexte de la recherche des repères identitaires, le domaine de la phraséologie est un domaine doublement privilégié : d´un côté grâce à sa tendance à l´universel (ou le paneuropéen), de l´autre côté par la fidélité à son fond culturel, historique et social.

L´une des strates de la phraséologie vernaculaire et universelle à la fois est celle des expressions idiomatiques somatiques, basées sur la dénomination d´une partie du corps humain.

En examinant de plus près les expressions idiomatiques somatiques, on se voit forcément confronté au problème des variantes expressives du mot-clé. Celles-ci, dans un nombre non négligeable, présentent un paradigme sémantico-lexical attirant l´attention des linguistes, car ils témoignent d´une riche créativité langagière des locuteurs.

Il n´est pas rare, en effet, que dans la conversation de tous les jours le locuteur opte pour un mot coloré, expressif, alors que le mot neutre *tête* est constamment à sa disposition. La conversation familière ne sert pas au locuteur uniquement à transmettre le message mais aussi à exprimer ses sentiments, son état d´esprit, à porter un jugement sur la réalité qui l´entoure ou, simplement, à traduire l´envie de faire rire son interlocuteur. L´emploi du synonyme expressif est dans certaines circonstances plus juste, plus saisissant que l´emploi du mot standard, stylistiquement neutre, car il souligne un sème spécifique du mot neutre qu´il met en évidence au moyen d´une autre réalité extralinguistique (par le processus de la comparaison sous-entendue), le conduisant souvent à l´outrance. On exprime davantage en disant d´une personne chauve qu´*elle n´a pas un poil sur le caillou* qu´en disant *elle n´a plus de cheveux sur sa tête*[1]. Il en va de même pour l´expression *une boule de billard* qui, grâce aux caractéristiques d´un objet rond, lisse et brillant évoque plaisamment une tête chauve.

[1] Certes, *caillou* n´est pas tout à fait lexicalisé au sens de *crâne*, mais dans la locution que nous venons de citer, il le remplace d´une manière pertinente.

Pour présenter l´inventaire des synonymes de *tête* portant une charge expressive, on pourrait procéder à un classement d´après la nature de leur création. Le premier critère du classement serait d´ordre principalement sémantique, alors que le second tiendrait également compte, en dehors du critère sémantique, de l´aspect morphologique et étymologique. Ce dernier groupe comprendrait les lexèmes résultant non seulement de la motivation morphologique, mais reposant souvent sur le croisement de la langue standard avec divers parlers argotiques ou régionaux. Citons à titre d´exemple : *trombine* (probablement juxtaposition de *trompe* – pour *nez* – et de *bobine* – pour visage), *caboche* (variante picarde de *caboce* ; préfixe péjoratif *ca-* rajouté au radical *boce* / fr. *bosse*), *caberlot* (la manifestation de l´initiale du latin *caput*), *nénette* (peut-être abrégement de *comprenette* renforcé par le redoublement de la syllabe initiale) ou *tétère* (croisement probable de *tête* et de *pomme de terre*, dont l´équivalent familier *patate* a le même sens).

Or, nous nous proposons dans la présente étude d´examiner le paradigme des synonymes expressifs de *tête* nés d´une motivation métasémique, c´est-à-dire sur un transfert métaphorique entre les référents.

Bien que certains auteurs affirment que le synonyme expressif constitue « une sorte de devinette » et que le sens nouveau ne peut être intégré dans la polysémie du terme, car « il relève d´un symbolisme très général » (ASHRAF - MIANNAY, 1995 : 21), nous osons ne pas être tout à fait d´accord avec cette conclusion. Nous préférons considérer les synonymes métaphoriques comme les lexèmes polysèmes et, en adoptant le point de vue de Robert Martin pour qui « la relation métaphorique consiste dans l´identité d´au moins un des sèmes spécifiques » (1983 : 69) nous allons chercher, dans la mesure du possible, les sèmes sur lesquels repose la similitude entre les sémèmes de *tête* et de son synonyme expressif. L´objet de notre étude concerne donc le paradigme des métaphores lexicalisées de *tête*, c´est-à-dire les acceptions figurées incluses dans la polysémie du mot[1].

Ceci dit, le but de notre recherche est de trouver l´intersection sémique entre le sémème du lexème *tête* et son synonyme métaphorique apparu dans la langue familière ou populaire.

Nous constatons l´existence de trois grands groupes de réalités extralinguistiques dans lesquels le français puise son inspiration :

Le premier groupe est constitué par différentes sortes de récipients (utilisées surtout à des époques antérieures et souvent dans un milieu populaire – d´où, le plus souvent, la connotation populaire de ces variantes) : *bouille, bourrichon, cafetière, carafe, fiole, terrine, tirelire,* etc.

Ces variantes peuvent être considérées comme une sorte d´analogie du mot latin *testa*. Henriette Walter (1988 : 26) fournit à ce propos une explication étymologique ; c´est que les Romains avaient deux mots différents pour désigner *la tête* : à côté du mot „noble“ *caput* (qui a donné le mot français *chef*), ils connaissaient également le mot familier *testa* dont le sens était à l´origine « pot de terre ». Ce n´est qu´à basse époque que *testa* a pris par plaisanterie le sens de « crâne », puis de « tête ». Le sens de « pot » a certes complètement disparu dans le mot français *tête*, mais il semble rejaillir effectivement dans ses variantes métaphoriques (*fiole, bouilloire, calebasse, terrine*…).

[1] Nous excluons de notre étude les synonymes de *tête* basés sur le processus de la métonymie, bien que ceux-ci méritent également une attention particulière.

Du point de vue de la motivation métasémique, ce groupe présente des lexèmes de deux sortes. En effet, on trouve parmi ces synonymes ceux dont la motivation est sémantiquement transparente, et il y a ceux dont les sèmes de motivation sont difficiles à déceler. Nous présentons, dans les lignes qui suivent, l´analyse sémantique de quelques-unes de ces variantes :

Le lexème expressif *cafetière* désigne le plus souvent la tête dans le sens < siège de la pensée > (*"il faudrait voir ce qu´il a dans la cafetière"*). L´ancienne expression *"une cafetière en chair et en os"* marque l´origine de la métaphore : la tête produit des idées comme la cafetière produit, sous l´effet de la chaleur, le café. Le sème que nous supposons être à l´origine de la métaphore est donc celui de « fonction ».

La motivation paraît transparente également pour le synonyme *tirelire* (*"il a reçu un coup sur la tirelire"*) qui date du début du XIX^{e} siècle. Le trait sémique de motivation est ici celui de « forme » et de « fonction » : la fente de la tirelire qui sert pour introduire la monnaie évoque celle de la bouche par laquelle on fait entrer la nourriture.

Viennent ensuite les lexèmes tels que *carafon, fiole, terrine, bourrichon* et *bouille* (apocope de *bouillotte*) dont la motivation est difficilement déchiffrable. Or, on peut constater tout de même que le trait sémique commun à ces synonymes est le sème inhérent à *tête* – « sphéroïdité », ou bien « forme ovoïde » et « convexe ».

Pour *terrine*, qui paraît aujourd´hui complètement sorti de l´usage, nous ne voyons pas avec certitude ce qui justifie l´emploi métaphorique du mot, mais l´une des suggestions est telle que l´on peut considérer, d´une manière plaisante, le cerveau comme un « pâté » contenu sous un couvercle (partie supérieure du crâne).

En ce qui concerne le lexème *bouillotte* et son apocope *bouille*, il est intéressant de noter que ce synonyme expressif de *tête* ne s´emploie que comme équivalent du sens *visage* (*"il a une bonne bouille celui-là" ; "il en ferait une de ces bouillottes"*). On saurait en effet plus aisément justifier l´usage de ce lexème dans le sens *siège de la pensée, du raisonnement* où la tête serait métaphoriquement comparée à un récipient servant à garder au chaud son contenu (ici les idées).

Le synonyme expressif *bourrichon* qui figure dans l´expression *"se monter le bourrichon"* est le dérivé de *bourriche*, mot qui désigne en français un long panier sans anse servant à transporter du gibier et du poisson. Le trait sémique que nous supposons se trouver au départ de la métaphore est celui de « forme », plus précisément « forme ovoïde » et « convexe », bien que nous soyons tenté de nous laisser emporter par notre imagination et voir une certaine analogie entre *le bourrichon* qui sert à porter différents objets et *la tête* qui porte le cerveau et les principaux organes de sens.

À condition que nous considérions *caisson* comme une sorte de récipient, nous aurons raison de le ranger parmi les synonymes expressifs de *tête*, mais nous devons préciser qu´on n´a pas affaire à un synonyme lexicalisé, car *caisson* apparaît comme synonyme de *crâne* uniquement dans l´expression *"se faire sauter le caisson"*, en évoquant, par le verbe *sauter*, les caissons de munition de l´armée.

Le deuxième groupe de synonymes populaires, argotiques ou familiers[1] de *tête* est formé par le nom des objets de nature hétérogène. A titre d´exemple nous allons citer les lexèmes tels que *boule* et *bille* (*"donner un coup de boule" ; "perdre la boule" ; "faire une drôle de bille"*) dont le sème motivateur principal est « forme sphéroïde » ; le

[1] C´est une tâche difficile de distinguer les marques stylistiques des synonymes expressifs (surtout entre le style familier et le style populaire), d´autant que même les dictionnaires diffèrent sur ce point.

lexème *bougie*, vieilli de nos jours, dont les sèmes sont plus nombreux - à savoir « couleur », « aspect » et « fonction » et qui sert à désigner le visage (le visage étant la seule partie du corps qui "s´éclaire" par l´expression) ; *bobine* (*"faire une drôle de bobine"*) basée sur le sème de « forme arrondie » ; *tronche*, basée sur celui de « forme ovoïde» et de « rigidité » ; *boussole*, qui, par une comparaison sous-entendue évoque le bon sens d´orientation (*"perdre la boussole"= "perdre le nord"* = déraisonner) et *plafond*, qui partage avec la tête le sème spatial d´extrémité « le haut » (*"avoir une araignée au plafond"*). Le français populaire connaît également le synonyme *cigare* dont la création est basée sur une analogie d´image : le mot figurait jadis dans l´expression *"y aller du cigare"* (qui voulait dire *risquer la guillotine*) et qui était transposée à l´image du *coupe-cigare* (qui est effectivement une guillotine en miniature). La tête était donc implicitement comparée au bout du cigare destiné à être coupé. L´image est tout à fait transparente également dans le mot *portrait* qui remplace la tête dans le sens *visage, figure* : *"abîmer* ou, au contraire, *refaire le portrait à qqn"*.

Le troisième groupe des synonymes expressifs de *tête* est formé par les lexèmes qui désignent dans la langue standard divers fruits et légumes. Les traits sémiques de motivation les plus évidents sont « forme sphéroïde » et « forme ovoïde ». Dans certains cas on constate également la présence du sème de « voluminosité » et de « vide » ; il s´agit surtout des synonymes qui portent une appréciation négative et une connotation péjorative. Dans les lexèmes tels que *calebasse, chou, citrouille* ou *coco*, l´appréciation péjorative faite par le sujet parlant est inscrite a priori dans la structure sémantique (ces lexèmes servent en effet à évoquer souvent le manque d´intelligence, la sottise) : *"ne rien avoir dans la citrouille" ; "se casser le melon" ; "monter le coco à qqn"*, etc. Plusieurs auteurs remarquent une coïncidence intéressante quant à la lettre initiale de ces lexèmes. Nous avons l´habitude de nommer ce groupe de synonymes expressifs de *tête* « c + voyelle », car une grande partie d´entre eux commencent précisément par la lettre « c » (/k/ ou /s/) : *calebasse, citrouille, ciboulot, coco, coloquinte, chou, cassis, citron, cerise*, etc. Évidemment, il existe d´autres fruits et légumes dont la langue se sert pour désigner la *tête* tels que *patate, poire, pomme, prune, fraise, pêche, chou ("prendre le chou à qqn" ; "rentrer dans le chou à qqn"*), etc.

Le résultat de notre travail nous amène à constater, que malgré un grand effort de recherche, il y a des cas où il est difficile de déchiffrer et à nommer les traits sémantiques qui sont à la base de la motivation (s´agit-il des cas qui remettent en cause le fondement de l´approche adoptée ?). La motivation métasémique est difficile à justifier par exemple dans l´expression *"ramener sa fraise"* où nous avons du mal à expliquer d´une manière satisfaisante l´emploi de *fraise* en tant que synonyme de *tête*[1]. De même, l´expression *"se fendre la pêche"* reste, pour reprendre le terme utilisé au-dessus, une sorte de « devinette » qui ouvre un large champ d´interprétations métasémiques possibles.

BIBLIOGRAPHIE

Boussinot, R., *Dictionnaire des synonymes, analogies et antonymes*, Bordas, Paris, 1981

[1] Peut-être suffit-il de voir dans le mot *fraise* son « aspect rebondi » et sa « couleur rouge » pour qu´il passe à désigner métaphoriquement la *tête*. Or, une autre explication se prête en considérant *fraise* dans le sens "une sorte de collerette portée au XVI^{e} siècle" où la dénomination d´une partie de vêtement serait passée par métonymie à désigner la personne toute entière.

Cellard, J., *Ça mange pas de pain ! (4 000 expressions familières ou voyoutes de France et du Québec)*, Hachette, 1982
Cellard, J. ; Rey, A., *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, Paris, 1980
Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1995
Dubois, J., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 2001
Duneton, C., *Le bouquet des expressions imagées*, Éditions du Seuil, 1990
Genouvrier, É. ; Désirat, C. ; Hordé, T., *Dictionnaire des synonymes*, Larousse – Bordas, Paris, 1997
Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966
Guiraud, P., *La sémantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966
Jouet, J., *Les mots du corps (dans les expressions de la langue française)*, Larousse, Paris, 1990
Lafleur, B., *Dictionnaire des expressions*, Bordas, Paris, 1984
Mahtab, A. ; Miannay, D., *Dictionnaire des expressions* idiomatiques, Librairie Générale Française, Paris, 1995
Martin, R., *Pour une logique du sens*, PUF, Paris, 1983
Niobey, G. ; Galiana, T. De ; Jouannon, G. ; Lagane, R., *Dictionnaire analogique*, Larousse, Paris, 2001
Rey, A. ; Chantreau, S., *Dictionnaire des expressions et locutions*, Les usuels du Robert, Paris, 1993
Rey, A.; Rey-Debove, J., *Nouvelle Édition du Petit Robert de Paul Robert*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1996
Walter, H., *Le français dans tous les sens*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1988

LA NOTION D'ETHOS DANS LE DISCOURS PUBLICITAIRE

Georgiana BURBEA
Université de Picardie « Jules Vernes », France

***Résumé* :** *Pour exercer son influence sur son public, l'orateur doit se faire une image de celui-ci, mais il doit en même temps donner une image de soi-même, capable de contribuer à l'efficacité de son argumentation. R. Amossy écrit a ce propos que « toute prise de parole implique la construction d'une image de soi ». Les théories de marketing jouent sur et avec l'image du produit. C'est de cette image que dépend sa visibilité, sa notoriété, qui incitera le destinataire à pousser à l'achat. Cette approche marketing s'appuie pleinement sur la rhétorique. Le produit est mis en scène, on se met en scène comme tout autre acteur langagier.*

Pour comprendre selon quelles modalités la présentation de soi ou l'éthos (un problème poreux qu'on tentera d'éclaircir) contribue à la force de sa parole, on essayera de reprendre cette notion dans un court historique qui va d'Aristote à l'époque contemporaine. Arrivés à ce point, on tentera de cerner ce problème dans un discours d'actualité celui du texte publicitaire, dans une orientation toujours contrastive qui aura comme objet deux langues : le français et le roumain

Mots-clés : ***discours publicitaire, éthos, présentation de soi***

1. L'éthos dans la rhétorique classique

Aristote insiste sur le fait que l'éthos fait partie des mécanismes que l'orateur utilise pour persuader sa cible. Pour lui, l'éthos est une image qui s'accomplit dans le discours, c'est une image de soi que l'orateur donne à travers son discours. C'est là le moment qui ouvre un grand débat qui continue de nos jours : l'ethos est une image discursive ou une donnée extratextuelle ?

Si chez Aristote, l'image de soi est donnée juste dans le discours, chez Isocrate ce qui a de poids c'est la réputation préalable, le « nom » de l'orateur qui compte, ne s'agissant pas de ce que l'orateur dit de lui dans son discours, mais ce qu'on sait déjà de lui. Dans la même ligne, Quintilien affirme que ce qu'on connaît de l'orateur a plus de poids que ses paroles au moment où celui-ci tente de persuader un public, d'où les publicités qui utilisent des personnages chargés d'une certaine crédibilité, parfois des stars (ainsi on a eu il n'y pas longtemps Eva Langoria qui mange de la glace). On insiste sur le fait que la confiance qu'inspire l'orateur est beaucoup plus importante que ses propres paroles. On voit comme les dimensions extra-verbales de l'orateur s'impose dans le discours argumentatif : il s'agit de sa réputation, de l'image préalable que la communauté a de lui, de son statut, de sa fonction sociale, de ses qualités, de sa personnalité.

2. La notion de l'éthos dans les sciences du langage et les sciences sociales contemporaines

Les sciences du langage s'inscrivent dans la ligne que trace Aristote, en considérant l'éthos comme faisant partie du discours, ne pas le situant en dehors de ce discours. Ainsi la notion de l'éthos est rapidement liée à la celle d'énonciation (acte par lequel le locuteur mobilise la langue). Ainsi des études on été portées sur la subjectivité, sur la façon dont le locuteur s'inscrit dans le discours. C'est dans cette ligne qu'on a étudié « les procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message

(implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de distance énonciative) » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980 : 32). L'image de soi se construit donc à partir des marques verbales existantes dans le discours.

Mais le terme d'« ethos » est employé pour la première fois par Ducrot. C'est en faisant un rappel de la théorie d'Aristote qu'il l'intègre dans sa théorie polyphonique de l'énonciation. Ce qui est important pour lui, c'est de ne pas confondre les instances entraînées dans le discours avec les êtres empiriques qui se situent en dehors du langage. Il parle de l'être empirique, du locuteur et de l'énonciateur, en mettant ainsi en cause l'unicité du sujet parlant. Analyser le locuteur dans le discours, ce n'est pas d'analyser ce qu'il dit de lui, mais les apparences que ses propres paroles lui confèrent, et c'est à cet instant là qu'il ramène en discussion la notion d' « éthos » : « L'éthos est rattaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est à la source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante » (DUCROT, 1984 : 201).

2.1. L'éthos dans l'analyse du discours de Dominique Maingueneau

La notion d' « éthos », issue, comme on vient de voir de la rhétorique antique, a été réactivée dans des travaux de linguistique, dans l'analyse de discours de Maingueneau, qui reprend en quelque sorte les notions de « cadre figuratif » de Benveniste et d' « éthos » selon Ducrot, en essayant de voir comment ces notions-là participent à l'efficacité de la parole. Voilà comment Maingueneau explique l'image de soi que le locuteur veut donner dans le discours : « Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel », appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire » (1993 : 138).

Chaque discours suppose des rôles qui sont préétablis et le locuteur peut, à l'intérieur d'un discours, élaborer une scénographie en fonction de son rôle, en fonction des exigences de plusieurs cadres, que le discours doit englober. Dans un discours on peut remarquer plusieurs « scènes », par exemple un slogan publicitaire peut avoir une scène, celle du discours publicitaire qui suppose un allocutaire qu'on doit convaincre de l'utilité du produit qu'on veut lui vendre, une scène générique par laquelle le locuteur présente son produit et enfin une scénographie, par exemple celle de l'intimité, de l'amitié, de la recommandation…etc.

Maingueneau souligne le fait que l'intégration du locuteur dans le discours et l'image qu'il donne de soi à travers ce discours, ne se réalise pas seulement par les marques de subjectivité ou à travers les embrayeurs. Elle se réalise aussi par le choix que le locuteur fait au niveau du genre de discours, le choix de la scénographie qui lui donnera un rôle devant son allocutaire, celui d'un ami, d'un parent, etc.

On trouve chez Maingueneau un rapprochement de la notion d'éthos de celle de « ton » (préférée à celle de « voix »), qui renvoie tant à l'oral qu'à l'écrit et qui présume un caractère et une corporalité.

2.2. Le point de vue de Goffman

Les recherches d'Ervin Goffman sur les interactions sociales ont beaucoup participé à l'analyse de l'image de soi, telle que l'on retrouve dans l'espace de la linguistique. En effet, Goffman montre que toute interaction sociale (« l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres » 1973 : 23) demande une expression d'eux-

mêmes des acteurs, volontaire ou involontaire, qui contribue à influencer les autres, dans le sens voulu. C'est ce qui donne naissance à ce qu'on appelle *image de soi*.

2.3. Ethos et présentation de soi

Les ressemblances entre les deux notions sont frappantes : toutes les deux ont une image positive qu'elles tentent de projeter, à l'aide d'indices implicites. Mais tout aussi évidentes sont les traits qui les opposent, c'est le point de vue de Ruth Amossy. A son avis, l'éthos est la notion mise en place par la rhétorique et il est traduit par « je suis ceci, je ne suis pas cela », tandis que « l'image de soi » dérivée de Goffman dans une tradition interactionniste est ce que celui qui parle tend de donner à fur et à mesure de son discours. Pour ce qui est de l'éthos, on pourrait avoir en vue les hommes politiques, par exemple, qui veulent incarner un éthos « la force tranquille », « parler-vrai » ou bien « l'homme du peuple porte parole des couches populaires ». La question de « l'image de soi » est envisagée dans toutes sortes de situations communicatives. Il a une confrontation entre l'image que l'oratoire veut donner et celle que l'auditoire se fait de lui. Autrement dit, l'interlocuteur peut rejeter l'image que l'oratoire peut donner de lui.

La perspective interactionniste privilégie la notion de négociation qui est tout à fait absente dans la rhétorique : l'éthos est l'image que le locuteur veut donner de lui. Même si Perelman ramène en discussion l'adaptation à son auditeur, cette prise en compte de l'autre diffère catégoriquement de ce qu'on entend dans les interactions conversationnelles, où on a affaire à un auditoire concret, qui influence immédiatement et concrètement la parole du locuteur ; qui doit revoir parfois tout son programme initial.

L'image de soi se construit à fur et à mesure de la conversation, par opposition à l'éthos qui est là dès le début et qui reste inchangé pour tout le parcours du discours, telle est la conclusion d'Amossy qu'on considère poreuse, car pour le discours qui nous intéresse ici, on se pose la question alors si on a affaire à un éthos ou à une image de soi.

3. L'ethos et l'analyse argumentative

L'analyse argumentative se réclame à la fois de la rhétorique aristotélicienne et de l'analyse de discours. On se pose alors la question si la force de persuasion vient de la position extérieure de l'orateur ou de l'image produite par lui-même dans son discours. L'analyse argumentative met en discussion deux notions qui semblent effacer la différenciation entre l'ethos et image de soi : l'éthos préalable (prédiscursif, qui a en vue l'image que le public a de son orateur avant que celui-ci prenne la parole, qui pourrait être en directe liaison avec la fonction qu'il remplit dans le cadre social en question) et l'éthos tout court (appelé aussi éthos discursif ou oratoire, qui constitue un composant important de la force illocutoire). La plupart du temps l'image que le locuteur élabore dans son discours est directement liée à l'image que son statut dans la société lui confère.

4. L'ethos dans le slogan publicitaire

Comme dans chaque discours, on a affaire aussi dans le discours publicitaire à la notion de l'éthos. Il s'agit dans ce cas de gagner la sympathie de la cible en se présentant sous un éclairage favorable, positif, comme la confidentialité, la qualité, la compétitivité, la rigueur, la compétence etc. Avant de commencer toute analyse, il faut dire que dans ce genre de discours, l'ethos n'est pas attribué à l'orateur réel (l'agence de publicité), mais à la marque (produit) vantée.

On retrouve dans le discours publicitaire, les deux genres d'éthos dont on parlait tout à l'heure : un éthos prédiscursif, une image que la cible s'est déjà faite de la marque en question et un éthos discursif. Ces deux éthos interagissent dans le discours, ils ne sont pas tout à fait distincts. Parfois ils se soutiennent mutuellement, c'est le cas où l'éthos discursif va dans la continuité de l'éthos prédiscursif, mais il arrive aussi que les deux se disqualifient l'un l'autre.

Il y a des cas ou on a un renvoi à un éthos prédiscursif : « vous nous connaissez », « vous avez confiance en nous », « on a été toujours à vos coté », etc. C'est une manière tout comme autre de persuader la cible. Il peut constituer un point faible de la publicité, car un des paradoxes de la marque est de changer, de ramener un plus.

5. Comment se construit l'image d'un produit

R. Amossy écrit à ce propos que « Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi » (1999 : 9). Les théories de marketing jonglent avec l'image du produit. C'est de cette image que dépend sa visibilité, sa réputation, qui encouragera le destinataire à passer à l'achat. On l'a dit : cette approche marketing s'appuie pleinement sur la rhétorique. Le produit est mis en scène, on se met en scène comme tout autre acteur langagier.

Il s'agit donc de la nécessité qui éprouve « l'orateur de s'adapter à son auditoire, donc de s'en faire une image et corrélativement de construire une image fiable de sa propre personne en fonction des croyances et valeurs qu'il prête à son auditoire » (AMOSSY, 1999 : 21). Pour ce faire, l'énonciateur utilise les déictiques comme « nous », « on », ou tout simplement une forme proverbiale pour une abolition de sa propre personne au profit de celle de la vox populi, de celle de la sagesse ancestrale. L'énonciateur donne, à travers ces différents procès discursifs, au destinataire ce que celui-ci veut voir ou entendre. Si l'image de soi n'est pas suffisamment en adéquation avec le destinataire, l'énonciateur prête alors son image à un autre, qui est plus « fort », à savoir la sagesse des nations, sagesse qu'incarne le proverbe (le cas des slogans qui jouent sur le défigement).

Comme l'explique fort justement Amossy : « Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans un discours une présentation de soi » (AMOSSY, 1999 : 9), il est clair que dans le cas de la publicité, l'image qu'on donne sur tel ou tel produit / marque existe parce que l'un des buts des slogans est de persuader les consommateurs et le persuader signifie donner l'impression que le produit / marque est ce que dit le message.

La présentation de soi dans la publicité est l'un des processus les plus importants. Ainsi l'émetteur essaie de donner une image, qui ne sera pas la vraie dans la plupart des cas, mais qui permettra à l'autre de s'y d'identifier.

Cette identification est un processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété de l'autre et se transforme partiellement ou totalement sur le modèle de celui-ci. La publicité utilise l'identification. Cet art consiste à donner au consommateur l'impression de se reconnaître dans des situations, des personnages, des comportements valorisants. Bref, le consommateur / destinataire doit éprouver le désir de s'identifier à cette « représentation imaginaire », image idéalisée de soi, idéal du moi.

6. Quels slogans et quels éthos ?

6.1. Ethos et image de marque

Il arrive parfois que l'image de marque soit attribuable à un personnage authentique et dans ce cas l'éthos joue un rôle très important dans le processus de

persuasion de la cible. Malheureusement, on n'en a pas des exemples dans notre corpus. Il s'agit des slogans par exemple, de Jean Louis David ou bien d'Allain Afflelou, qui appuient leur autorité sur des personnages réels.

6.2. L'image de la mère

C'est ma mère qui ma présenté Monsieur Meuble.

La mère, ainsi que la grand-mère constitue un thème récurrent dans le discours de la publicité. Elle incarne le savoir-faire, le bon-goût. On sait très bien que le conseil d'une mère est tout ce qu'il a de mieux. Ainsi l'image de la mère (qui d'ailleurs n'est pas présente dans le texte que par une référence à un conseil) donne la garantie de la qualité de la marque en question. La qualité est soutenue aussi par la présence du verbe « présenter » qui dans ce contexte peut avoir comme synonyme « conseiller ».

6.3. « Nous », « ON » ou l'éthos de la confidentialité ?

Le pronom « nous » peut renvoyer à la fois à des consommateurs (comme « moi ») qui ont déjà choisi le produit vanté, et c'est là qu'on retrouve une manière forte de persuader la cible :

Les commerçants de mon quartier savent être commerçants.

Mais « nous » aussi peut aussi être l'image de la marque à l'écoute de ses consommateurs.

Le « on » du slogan appartenant à Orange :

On en a marre de payer trop cher

peut être considéré comme le « on » – inclusif qui donne naissance à un éthos de confidentialité. Le locuteur est présenté ainsi comme appartenant à une classe des consommateurs, il ne s'agit pas d'un locuteur tel-quel, mais d'un de « nous ». Le style est loin d'être soutenu, il va plutôt vers la familiarité, vers le naturel. L'orateur se présente clairement comme une porte parole d'un groupe qui considère que la téléphonie mobile est devenue trop chère. Le « on » (en occurrence « nous ») est délibérément mis en avant. Un « je » n'aurait pas la même force dans un tel slogan. Par le choix des mots, l'orateur est l'image d'un coté d'un individu qui ne veut plus payer trop cher pour les services de la communication, d'un autre coté l'image de l'individu de raison. Ce double aspect sous lequel se présente cet orateur est capable de le rendre digne de confiance, ce qui aurait pour conséquence la pousse vers l'achat.

On remarque que ce genre d'éthos par les pronoms « nous », « on » est très faiblement représenté dans le slogan publicitaire roumain. Le message dans ce cas est plutôt axé sur le récepteur et non pas sur l'émetteur du message publicitaire.

6.4. Le choix des mots ou les mots qui touchent

Comme on vient de l'expliquer ci-dessus, l'éthos dans n'importe quel discours se manifeste aussi par le choix des mots, intonation, débit, etc. Comme notre corpus s'appuie juste sur des textes, il nous semble impossible d'analyser toutes ces manières de construire l'éthos, on s'appliquera juste à une analyse des choix des mots, que l'orateur opère dans l'unique but de persuader la cible. Ce qui nous intéresse ici est de voir comment le choix lexical que l'orateur opère oriente et modèle son argumentation. Notre point de départ le constitue l'idée que la sélection d'un tel ou tel mot ne manque jamais de poids argumentatif, même si parfois elle ne fait pas l'objet d'un calcul préalable et même si ces mots semblent ordinaires et risquent de passer inaperçus aux yeux des récepteurs.

6.4.1. L'éthos de la qualité supérieure

Se présenter comme le meilleur produit sur le marché est dans le cas de la publicité une priorité. Chaque créateur de slogan publicitaire a sa manière de le faire ressortir, mais chaque publicité mise sur les mots utilisés dans le texte d'accroche.

Il existe des cas ou la qualité d'un produit est présentée sans aucun sous-entendu dans le texte publicitaire, juste par la présence du mot « qualité » :

La qualité n'a pas un prix, elle a un nom (Mercedes)

L'éthos prédiscursif dans ce slogan là a une grande importance, car tout le monde connaît la qualité de cette marque. Le slogan a un moins, car il n'apporte rien de nouveau pour la marque ; elle ne s'enrichit pas. Toutefois le fait de placer le nom de la marque entre les parenthèses la présente comme la seule qualité sur le marché.

Dans un autre slogan :

Punto Diva. Elle en a les qualités sans les caprices.

la qualité supérieure est soutenue par la présence du nom « qualités », qui d'ailleurs se trouve au pluriel, mais aussi par l'image du manque des caprices. On sait que la qualité peut avoir aussi des caprices, mais cette idée est vite éloignée justement pour dire que parmi les qualités existantes sur le marché celle-ci est supérieure, car on fait une dissociation entre ces deux notions.

Mais l'éthos de la qualité ne se présente pas juste de façon explicite comme on vient de le voir, mais aussi il se laisse sous-entendu.

Un très bon exemple le constitue le slogan de Leclerc :

A ce prix là, elle ne devrait pas être à ce prix-là.

Ici on met l'accent sur le rapport qualité-prix. On donne ce que le consommateur veut : un produit de bonne qualité, à un prix attrayant.

Multicom ! calitate, nu gluma ! Ce invidie pe dna Pop !- Multicom ! qualité pas blague ! quel envi pour mme Pop !

Dans cet exemple, la qualité est focalisée par rapport à l'envi d'un être humain, tout en suivant le savoir partagé conformément auquel chaque bonne chose implique l'envi des autres personnes.

La qualité est présente aussi par des mots comme « bon », « bonne », « meilleur », « meilleure » et plusieurs slogans de notre corpus en font la preuve :

Urbis : yala buna la nevoie se cunoaste ! – Urbis, au besoin on connaît une bonne serrure

Cel mai PUI dintre cei mai buni (Oncos) - Le plus POULET parmi les meilleurs !

Tinteste ce e mai bun (Oncos)- Vise ce qu'il y a de meilleur

Reparatiile bune sunt cele care nu se vad (Audi) – Les bonnes réparations sont celles qui ne se voient pas.

Totul incepe de la un vin bun (7 pacate) – Tout commence par un bon vin

Vos enfants méritent une bonne tarte. Vous aussi- Bref, mangez des pommes.

Une des tendances de la publicité actuelle est de présenter le produit concerné dans les termes de la modération, pour écarter les éventuelles accusations de faux, d'exagération. Alors comment on ne pourrait pas considérer une publicité comme :

In cautarea aventurii perfecte – A la recherche de l'aventure parfaite. Ursus

comme une exagération ? Est-ce que le mot « parfait » ne serait-il pas une des marques du faux de la publicité ? L'effet de cette publicité est minimalisé d'abord par la présence dans le slogan d'une structure figée, celle qui attire dans un premier temps l'attention du récepteur. Ensuite par la séquence « à la recherche », on ne donne pas l'image de

l'acquisition du produit « parfait ». On laisse à la cible la possibilité de voir s'il s'agit ou non de la perfection.

La place des superlatifs qui marquait la publicité roumaine à ses débuts est prise de nos jours par d'autre mots, par des expressions, dans le cas suivant appartenant au langage familier :

Asculta Radio 21, cel mai tare din parcare!- Ecoutes Radio 21, le plus fort du parking (=le top du top)

Ici la qualité supérieure est exprimée par un langage appartenant à un autre registre de la langue, celui familier. L'étonnement peut naître chez le récepteur (qui voit dans un discours qui se veut éloquent la plupart du temps, l'incrustation d'un langage familier et même argotique), étonnement qui peut « occuper » la cible, qui ne donne plus attention au fait que cette « pub » pourrait mentir, qu'elle peut être exagérée. Mais cette expression indique aussi la différence avec d'autres produits ou services. Il s'agit aussi dans ce cas précis, comme dans bien d'autres cas d'une stratégie de la modération voulue ? Cela reste à voir.

6.4.2. L'éthos du professionnalisme

Plutôt que de présenter une qualité, on peut parfois mettre en exergue le professionnalisme. Le locuteur sait que sa cible peut dans certains cas rechercher, dans le produit ou les services vantés, le professionnalisme. Il ne faut pas non plus écarter la notion de qualité dans ce genre de discours. Le professionnalisme est mis en avant dans le slogan suivant, par un jeu de mots :

Quand on est PRO, on est PRO Mazda.

Dans ce cas, le récepteur remarque non pas une simple répétition, mais la coprésence de ces deux termes, différenciés par le sens. Si on interroge des sujets sur le sens de ces deux termes, certains d'entre eux vont nous dire que « pro » vient de « professionnel », certains vont associer « pro » au « contre », mais il arrivera très rarement qu'une même personne mentionne les deux sens. Il est évident que le sujet interrogé connaît les deux sens mais n'en mobilise qu'un seul – mobilisation qui peut s'expliquer par une économie cognitive – liée au peu de temps dont il dispose. S'il dispose de plus de temps, la concentration sera plus forte et il décodera fort probablement le message de la façon suivante :

« Quand on est professionnel, on est pour Mazda ».

Le slogan suivant présente aussi un produit qui mise sur le professionnalisme. Cette image du produit de l'imprimante entre par contre en contraste avec la deuxième partie du slogan, qui utilise une expression populaire :

Noua HP Laser Jet 6P- 8 pag. Pe minut. Atât de rapida ca sta mâta in coada !- La nouvelle HP Laser JET 6P-8 pag. Par minute. Si rapide que le chat repose sur sa queue.

Dans l'exemple suivant le professionnalisme des services proposés est exprimé d'une manière explicite, par la présence du mot « professionnels» dans la première partie du slogan. Les débutants sont les futurs professionnels à condition que ceux-ci utilisent nos services vantés.

Incepatorii sunt viitorii profesionisti. Conteaza doar cine te invata (Auto Rally –auto école)- Les débutants sont les vrais professionnels. Ce qui compte c'est juste qui t'apprend.

Cette image du produit où l'on mise sur le professionnalisme est très importante dans un texte publicitaire, car celui-ci signifie d'abord qualité supérieure.

Ensuite c'est une notion de confiance qui entre en jeu : « essayez ce produit, il est professionnel, donc digne de confiance. On est digne de confiance ».

6.4.3. L'éthos du meilleur prix

Beaucoup de publicités, que ca soit en France ou en Roumanie, misent sur la présentation du prix. Une image de l'objet présenté à la vente que les textes publicitaires ont l'habitude de présenter est celle du prix le plus bas sur le marché. Souvent, cette image du prix entre dans un rapport qualité-prix. Les modalités d'exprimer cette idée sont nombreuses et le choix des mots, le choix des registres de la langue joue ici un rôle très important, comme les slogans suivants en témoignent :

Nebun sà fii sà nu iei la preţul àsta (Altex) - Tu dois être fou de ne pas acheter à ce prix-là.

Il faut dire qu'on a quasiment jamais dans le texte publicitaire le prix exacte. On joue toujours sur des syntagmes comme « ce prix-la », « réductions », « gratuit », « bon marché », mais on n'y voit jamais des chiffres qui font référence au prix.

Luna plina de reduceri (Sigma) – Pleine lune de réductions.

Une des stratégies du discours publicitaire moderne est celle d'utiliser le comparatif elliptique et cela même quand il s'agit du prix :

Nimeni nu ne bate la preturi (Sarmis SRL) – Personne ne bat nos prix !

En allant plus loin, on utilise même le mot « gratuit » qui bien sur attire l'attention de la cible : qui ne voudrait pas quelque chose de gratuit ? :

A 5-a roata la masina e gratis! (Pneurom) – La 5-ème roue de la voiture est gratuite ! (qui renvoie à l'expression « être la 5-ème roue du carrosse »)

Dau un Sms pe un televizor cu Plasma! (Romanel) – Un Sms pour une télé plasma !

Ce e lung, ieftin si zboara?....??? (Blue Air) – Qu'est-ce qui est long, pas cher et qui vole ???

La présence du mot « pas cher » au milieu de la devinette pourrait fort probablement s'expliquer par un désir de non-flagrance. Situé au milieu du texte, ce terme ne saute pas aux yeux, cas où l'idée d'une « pub » mensongère venait à l'esprit.

Ce serait payant, ce serait pas mieux - La liberté n'a pas de prix (Free.fr)

A ce prix-là, elle ne devait pas être à ce prix-là. (Leclerc)

Un exemple très intéressant le constitue celui de l'assurance Gan :

L'assurance à tout prix, mais pas n'importe à quel prix.

Le texte ci-dessus joue sur les mots, par une répétition du « prix ». On met en avant l'idée qu'il nous faut absolument une assurance, on présente la nécessité des services vantés, pour arriver ensuite à la raison pour laquelle la cible choisirait-elle cette marque-la et pas une autre. Il s'agit de prix, « mais pas à n'importe quel prix ». On ne dit pas « au meilleur prix », ou « à un prix bas », etc. : le choix est laissé à la porté de la cible. Le slogan dirait alors : il faut venir voir, essayer pour voir. Cette ambigüité est comprise comme le résultat de la compréhension de l'idée que la cible peut être méfiante si elle est en face d'une flagrance. Il faut rester dans le texte publicitaire, le plus vérosimil possible, sinon celui risque de tomber dans ce qu'on a l'habitude d'appeler « publicité mensongère ».

Le cas du slogan d'Orange est différent :

On en a marre de payer trop cher.

Ce slogan mise sur la stratégie de la différence, la différence que le récepteur perçoit même si le deuxième terme de la comparaison n'est pas donné dans le texte. On sait qu'il s'agit des services de téléphonie existants sur le marché, autres que ceux offerts

par Orange. Cette stratégie est basée sur deux présupposés : le mécontentement face à la situation actuelle et la méconfiance en publicité. Ces idées sont écartées par le fait que le locuteur est perçu comme faisant partie de la même classe que les possibles consommateurs, par la présence dans le texte du pronom « on ». Le mécontentement qu'on éprouve pour la situation actuelle est renforcé aussi par la présence de la structure populaire « on en a marre ».

Pour gagner la confiance et la sympathie de sa cible, pour arriver ensuite au but final du texte publicitaire, le créateur du texte publicitaire met ses paroles dans la « bouche » d'un d'entre eux, des paroles qui disent ce que la cible veut entendre (comme dans le cas du slogan d'Orange). Cette stratégie est bien une des stratégies actuelles de la publicité, qui a le mérite de faire fouir cette image de la publicité comme un discours faux, exagéré.

D'autres éthos sont présents dans le discours si large de la publicité : l'éthos de la nécessité (il s'agit ici de d'une manière de présenter le produit comme une nécessité et beaucoup de publicité jouent sur ce procédé), l'ethos associatif (« on est proche de vous », « on est là pour vous »).

7. L'engagement neutre de l'orateur

« Neutralité », « impartialité » appartiennent à la catégorie de ces « mots magiques » qui « ont force de loi » « sur le marché des valeurs sociales du signe » et « ne souffrent pas de remise en cause ni d'élucidation », affirme Charaudeau (1992 : 107-108). On aimerait ici parler de l'engagement au niveau zéro de l'émetteur du message publicitaire. Cela dit, une remarque s'impose : il ne s'agit pas ici d'un manque de subjectivité, d'impartialité, mais d'une impartialité voulue. On fait recours à cet effacement du récepteur du message publicitaire parce qu'on le veut. On veut donner l'image d'un texte qui existe tel quel, sans l'implication d'un émetteur. On ne parle pas ici de la neutralité telle quelle, mais d'une neutralité apparente.

Les créateurs des textes publicitaires se soumettent au diktat de l'impartialité, car la vérité de leur dire dépend de cette impartialité à laquelle ils font appel.

Il s'agit bien ici des slogans qui utilisent des parémies. Ce sont des schèmes qui sont activés par le destinataire et qui les rapporte à un modèle culturel connu. Par leur présence dans le slogan publicitaire, on pourrait croire que l'éthos n'est pas présent dans ce type de discours. On n'a pas une image de soi de l'émetteur du texte, on a ajuste des éléments de la doxa, qui touche la cible.

La neutralisation de la prise de position serait dans le cas du discours publicitaire une protection contre l'artificialité, l'idée de manipulation. Le but recherche est de réaliser un éthos neutre, objectif, une sobriété morale. L'idée centrale est de convaincre par le discours même. En faisant recours à cette dissimulation, le locuteur du texte publicitaire se protège des dangers de la délégitimation.

En voilà quelques exemples :

En avril ne te découvre pas d'un Dim.
Quand les lessives délavent les couleurs trinquent
Quand les Jet sont là les couleurs dansent.
Qui sème à temps récolte une belle retraite (Aviva)
Esti in Pagini Aurii, deci existi ! – Tu es dans les Pages Jaunes, donc tu existes !
Gusturile tale nu se potrivesc cu cele ale veciunului (Panorama)- Tes goûts ne se ressemblent pas à ceux des voisins.
Zeffix – Niciodata sa nu spui niciodata! Zeffix- Ne jamais dire jamais.

En guise de conclusion

Dès qu'il y a énonciation, il y a un éthos : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même.

Le discours publicitaire contemporain entretient par nature un lien privilégié avec l'ethos ; il cherche en effet à persuader en associant les produits qu'il promeut à un corps en mouvement, à une manière d'habiter le monde ; comme le discours religieux, en particulier, c'est à travers son énonciation même qu'une publicité, en s'appuyant sur des stéréotypes évalués, doit « incarner » ce qu'elle prescrit. Autrement dit, l'éthos dans le discours publicitaire constitue une manière de persuader la cible, plus forte qu'on ne pourrait le croire. L'image du produit que l'on fournit par le texte publicitaire sera la première chose que le récepteur prendra en compte.

Il y a aussi des textes où on a l'impression que « personne ne parle », pour reprendre la célèbre formule de Benveniste, c'est-à-dire les énoncés dépourvus de marques de subjectivité énonciative, s'agissant bien sur des textes juridiques, administratifs, mais aussi des textes publicitaires, dont on vient de parler et qui se veulent neutre au niveau de l'éthos. Que peut être l'ethos d'un énoncé qui ne montre pas la présence d'un énonciateur ? En fait, quand on travaille sur des textes relevant de genres déterminés, l'effacement de l'énonciateur n'empêche pas de caractériser la source énonciative en termes d'ethos d'un « garant ». Dans le cas de textes scientifiques ou juridiques, par exemple, le garant, au-delà de l'être empirique qui a matériellement produit le texte, est une entité collective (les savants, les hommes de loi…), eux-mêmes représentants d'entités abstraites (la Science, la Loi…) dont chaque membre est censé assumer les pouvoirs dès qu'il prend la parole. Dès lors que dans une société toute parole est socialement incarnée et évaluée, la parole scientifique ou juridique est inséparable de mondes éthiques bien caractérisés (savants en blouses blanches dans des laboratoires immaculés, juges austères dans un tribunal…), où l'ethos prend, selon le cas, les couleurs de la « neutralité », de l' « objectivité », de l' « impartialité », etc. La même chose se passe avec les textes publicitaires neutres : le garant dans ce cas est une entité collective, le savoir commun, la doxa.

BIBLIOGRAPHIE

Adam, J-M, Amossy, Maingueneau, D., *Image de soi dans le discours in La construction de l'éthos*, Delachaux & Niestle, Lausanne, 1999

Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984

Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 1 : La présentation de soi, Les Editions de Minuits, Paris, 1973.

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980

Maingueneau, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation. Ecrivain. Société.*, Dunod, Paris, 1993, p. 137-138

THÉMATICITÉ ET RELATIONS ENTRE LES SÉQUENCES D'UNE INTERACTION

Liviu CĂLBUREAN
Université de Braşov

Résumé : *Dans le contexte de l'étude du thème discursif au niveau la séquence, il nous faut étudier les différents rapports entre les séquences : la coordination, la subordination.. De cette façon, nous pourrions obtenir des critères plus précis et nuancés d'identification des séquences à l'intérieur de l'interaction.*

L'analyse de l'interdépendance entre les thèmes des séquences s'avère une nécessité car, dans l'esprit du modèle de l'école genevoise, si entre deux échanges (même appartenant à deux séquences différentes) il n'y a pas d'interdépendance thématique, on n'a pas vraiment de texte.

Il faut en même temps attacher une importance particulière à l'implicite dans l'analyse des thèmes des échanges.

Mots-clés: ***séquence, rapports, implicite***

Introduction

Le modèle conversationaliste développé par l'école genevoise met l'accent sur l'idée de continuité, de lien thématique entre les différentes parties d'une interaction.

Nous avons montré ailleurs l'importance du critère thématique à l'intérieur des séquences de la conversation et entre les échanges qui composent une séquence. A ce dernier niveau nous parlions des sous-thèmes subordonnés à un hyper-thème.

Le problème qui nous préoccupe maintenant est d'étudier les relations entre les différentes séquences d'une même interaction. Il ne peut pas y avoir de frontière strictement délimitée entre deux séquences. Si entre deux échanges, même appartenant à des séquences différentes, il n'y a pas de rapports, alors ils ne sont pas cohésifs et donc ils ne produisent pas de texte.

L'intuition joue un rôle fondamental à ce niveau. Même les analyses varient selon le descripteur.

Nous proposons maintenant une autre perspective d'une analyse que nous avons effectuée à une autre occasion.

Une séquence pluri-thématique

Considérons le contexte suivant :

(1) *Q. Qu'est-ce qu'un homme a de plus qu'un robot ?*
R. Sa vie, ses sentiments, ses pensées.
Q. Supposons que j'aie deux jambes artificielles parfaites, suis-je alors devenu une espèce de robot ?
R. Un être humain ne devient jamais un robot.
Q. Je ne peux pas devenir un petit peu robot ?
R. Oui, si par exemple tu as un bras robotique.
Q. Imaginons que je vis dans le futur et qu'après un accident j'ai deux membres robotiques, suis-je alors devenu plus robotique ?
R. Oui.

Q. Mon estomac, mes intestins, mon foie, mon cœur, etc. doivent également être remplacés. Suis-je alors plus homme ou plus robot ?
R. Plus robot.
Q. Est-ce que j'aurai, avec toute cette robotique, moins de vie, de sentiments et de pensées ?
R. Tu continueras à avoir les sentiments et les pensées d'un être humain.
Q. Et que se passe-t-il lorsque mon cerveau est remplacé par une tête artificielle ?
R. Alors tes sentiments commenceront à disparaître.
Q. Et si mes sentiments commencent à disparaître, ne suis-je plus vraiment un être humain ?
R. Non, car un être humain a besoin de sentiments pour vivre.
Q. C'est quoi en fait, les sentiments ?
R. Ils te sont transmis à la naissance.
Q. Donc au départ chacun a reçu autant de sentiments ?
R. Les uns plus, les autres moins.
Q. Donc certains sont dès le départ un être humain à part plus entière ?
R. Oui.
Q. Quelle est la part de sentiments que tu as reçus ?
R. Je ne sais pas.
Q. Tu ne connais pas tes propres sentiments ?
R. Personne ne connaît assez ses propres sentiments pour savoir s'il est un être humain à part plus entière que d'autres ou non.
Q. Peux-tu sentir comment quelqu'un d'autre se sent ?
R. Oui, parfois on peut le sentir, mais en général cela se remarque à l'expression des gens ou à la façon dont ils parlent.
Q. Quelles sont les personnes qui n'ont pas de sentiments ?
R. Tout le monde a des sentiments.
Q. Donc même la plus mauvaise personne au monde a des sentiments ?
R. Oui.
Q. Donc ceux qui sont mauvais peuvent devenir bons ?
R. Je ne sais pas. Ils ont des sentiments comme tout le monde, ils essaient seulement de réprimer ces sentiments.
Q. Un robot ne peut-il pas avoir de sentiments ?
R. Seulement s'il était d'abord un homme et s'il a été changé en robot.
Q. Où se situent tes sentiments ?
R. Partout dans mon corps.
Q. Même si tes organes ont été remplacés ?
R. Oui, mais alors nettement moins.
Q. Donc un millimètre carré de toi-même dans un corps de robot suffit pour avoir tous tes sentiments ?
R. Oui, les sentiments, ça reste.

(www.wijsneus.org\index.htm, section « Dialogues en français »).

Revenons à l'analyse présentée à une autre occasion, analyse détaillée dans les pages qui suivent.

Dans le dialogue intitulé *Qu'est-ce qu'un homme a de plus qu'un robot ?*, nous verrons que **le nombre de séquences n'est pas toujours facile à déterminer**. Le thème

de ce passage est annoncé par la première question, qui en donne le titre, à savoir la supériorité de l'homme par rapport au robot. Après une série consistante d'échanges groupés dans une séquence dont le thème est ce rapport entre l'homme et le robot, l'interrogateur introduit un nouvel objet de discours – les sentiments, omniprésents chez l'homme.

A partir de la question *C'est quoi en fait, les sentiments ?*, l'auteur ne fait plus de référence à la distinction homme-robot. Cela nous permet d'affirmer que nous avons affaire à une nouvelle séquence, qui s'étend sur dix-huit répliques.

Vers la fin de cette série et en relation avec le même thème, l'interrogateur relance l'objet discursif qu'il semblait avoir abandonné, en vertu de la longueur de la séquence - *Un robot ne peut-il pas avoir de sentiments ?*

Dans les échanges suivants, l'objet discursif « robot » se voit de nouveau laissé de côté, pour revenir dans le dernier échange de cette interview.

L'interprétation du déroulement séquentiel de ce dialogue pose quelques problèmes :

Au moins apparemment, l'existence de deux séquences différentes nous semble difficilement contestable, la progression linéaire étant responsable du passage d'un thème à l'autre, voire d'une séquence à l'autre. Les mots en gras illustrent ce passage :

(2) R. Non, car un être humain a besoin de **sentiments** pour vivre.
Q. C'est quoi en fait, les sentiments ?

(www.wijsneus.org\index.htm**)**

Nous disons « apparemment », car le thème de la séquence antérieure revient vers la fin du dialogue, cette fois-ci subordonné au thème de la nouvelle séquence :

(3) Q. Un *robot* ne peut-il pas avoir de *sentiments* ?

(*ibidem*)

La question qui nous semble légitime à ce niveau, mais que nous préférons laisser ouverte est si la série de répliques portant sur les sentiments peut être englobée dans la grande séquence qui a pour thème le rapport homme-robot. Cela d'autant plus que le thème « robot » revient à la fin du dialogue.

Notre suggestion est que le déplacement thématique est évident. Ceci est un argument en faveur de l'interprétation bi-séquentielle, auquel nous pouvons ajouter la longueur de l'interaction.

On pourrait nous apporter, en tant que contre-argument, l'affinité sémantique entre les sentiments et l'homme, affinité que nous pourrions opposer au robot.

Une telle hésitation montre les difficultés auxquelles se prête ce niveau du modèle hiérarchique. Les frontières entre les séquences sont parfois difficiles à délimiter, en raison de leur caractère flou et de l'absence des marqueurs formels de la clôture. Les difficultés surgissent, chose démontrée par l'exemple précédent, au moment où le chercheur doit rendre compte de l'interconnexion entre deux ou plusieurs thèmes différents.

A regarder de plus près ce dialogue (pour ce faire, se rapporter de nouveau à l'annexe), on constatera que ce fragment se trouve au carrefour de deux séquences :

l'une portant sur la relation homme-robot et l'autre traitant de la nature des sentiments. Le second échange de ce fragment reprend un objet discursif introduit par l'échange qui clôt la première séquence.

Nous revenons à un exemple déjà abordé – l'interview dont le protagoniste est un enfant âgé de 10 ans, au sujet du rapport homme-robot (revoir l'annexe). A partir de ce thème, les deux interlocuteurs dérivent un sous-thème – les sentiments humains. La suite de l'interaction semble équivaloir à l'abandon du thème initial. Celui-ci revient vers la fin de l'interview. La continuité thématique se voit ainsi brisée, mais l'intervieweur y relance le thème principal, ce qui permet de rétablir la logique discursive.

Cette vision a des limites qui se rapportent au niveau où l'analyse s'effectue – celui de la **surface** (terme utilisé dans l'acception de la grammaire transformationnelle).

Les contraintes de Mœschler

Le thème dans une perspective interactionnelle n'est plus un constituant phrastique, mais il doit être perçu comme un objet discursif, transactionnel entre les interlocuteurs. Dans ce cas, Mœschler propose l'étude de la contrainte thématique, de celle concernant le contenu propositionnel, de la contrainte illocutoire et de celle d'orientation interactionnelle :

a) La condition thématique porte sur l'identité entre le thème de l'intervention initiative et le thème de l'intervention réactive (voir Mœschler, 1985 : 116). L'auteur y souligne l'importance de ce critère pour l'explication des rapports anaphoriques et référentiels). Cette contrainte, sans le respect de laquelle les autres conditions n'ont pas de fondement, ne rend pas compte de notre vision de la notion de thème. Elle ne fait qu'unir des entités appartenant à la même sphère sémantique (boisson - café), Cette contrainte impose aux interlocuteurs de « parler de la même chose », sans faire aucune référence à l'organisation structurelle de l'échange. Dans l'exemple cité par Mœschler (1985 : 116),

(4) A : Quelle heure est-il ?
B1 : Il est midi.
B2 : * Il est lundi.

le seul rapport qui nous intéresse est entre heure et midi (et non pas entre heure et lundi, les deux ne parlant pas de « la même chose »). Pour le moment, nous laissons de côté l'aspect syntaxique de même que le type de rapport instauré entre les deux éléments antérieurement mentionnés. Cela prouve que notre conception du thème est beaucoup plus complexe que cette condition thématique et que nous ne pouvons pas nous y borner.

Selon Auchlin (1988), la condition thématique présente deux versions :

1. la version forte : L'intervention réactive doit porter sur le même terme que l'intervention initiative.
2. la version faible : L'enchaînement de l'intervention réactive doit être dans un rapport quelconque (à établir par la seconde condition) avec un terme de l'intervention initiative.

Dans le cas du rapport question-réponse, cette identité thématique est assurée par la communauté présuppositionnelle, à partir des présupposés existentiels jusqu'aux présuppositions locales, qui nous intéressent le plus dans notre démarche.

b) La condition de contenu propositionnel impose à l'intervention initiative le type de rapport sémantique qu'elle doit entretenir avec l'intervention réactive. Exemples de rapports :

- opposition (contradiction) :

(5) Q. Voudrais-tu vivre éternellement ?
R. Non.

(http://www.wijsneus.org/)

- paraphrase (synonymie) :

(6) ALVARO
Avait-il donné réellement sa parole ?

OBREGON
Oui, de son aveu même.

(Montherlant, Le maître de Santiago)

- inférence implicative – le type de rapport qui nous intéresse :

(7) A : Vous faites quelle taille ?
B : J'fais du 40.

(Chamberlain, Steele, 1985 : 128)

(8) A : Comment vous y êtes-vous pris ?
B : J'ai finalement réussi.

Dans le premier exemple d'implication, la réponse est en rapport direct avec la question, alors que dans le deuxième fragment, l'implication est indirecte, puisqu'il faut faire des assomptions pour poser cette implication entre question et réponse.

c) La condition illocutoire "impose au constituant réactif le type de sa fonction illocutoire" (MŒSCHLER, 1985 : 116). Dans notre cas, une fonction illocutoire initiative de demande d'information appelle une fonction illocutoire réactive de réponse, tandis qu'une fonction illocutoire initiative de demande de confirmation appelle une fonction illocutoire réactive de confirmation ou d'infirmation.

La satisfaction de cette condition rend le discours conversationnel cohérent. Mais cette condition est moins contraignante que les conditions thématique et de contenu propositionnel, vu la possibilité des échanges parenthétiques, auquel cas la contrainte illocutoire peut être différée, une question pouvant succéder à une autre question.

En étudiant cette condition, nous comprendrons mieux la différence entre cohésion et cohérence, sur laquelle nous n'avons pas insisté dans la présente étude : "La non-satisfaction de la condition illocutoire peut donner lieu à un discours apparemment non-cohérent – c'est-à-dire ne respectant pas le type de programmation opérée par le

constituant initiatif – ou non intégrable, mais le discours sera néanmoins cohésif" (MŒSCHLER, 1985 : 117).
Dans une suite comme

(9) A : Quelle heure est-il ?
B : * Il est lundi.

il y a manque de cohérence et par voie de conséquence, de cohésion, car on aura du mal à imaginer un contexte dans lequel cette suite puisse être interprétable.
Par contre, dans le contexte

(10) A1 : Ah, ce n'est pas comme chez moi, alors.
B1 : C'est où, chez vous ?
A2 : Naples. Je suis Italien.

(CHAMBERLAIN, STEELE, 1985 : 119)

le segment A1-B1 est non cohérent. Cependant le discours est cohésif, du fait de l'unité thématique.
Les remarques précédentes prouvent nos réserves initiales : comment pourrait-on traiter du phénomène d'ellipse, sans tenir compte, à côté de la condition thématique, des conditions de contenu propositionnel et illocutoire ?
Revenons à une partie de l'exemple précédent :

(10') A : C'est où, chez vous ?
B : Naples.

(ibidem)

L'ellipse est selon nous une conséquence d'ordre structurel de l'unité thématique, de la relation sémantique et illocutoire qui existent entre le constituant initiatif et le constituant réactif.

d) La condition d'orientation argumentative (dans la terminologie de Mœschler) ou bien illocutoire (selon Auchlin) : "Le constituant réactif doit « aller dans le même sens » que le constituant initiatif, c'est-à-dire, à terme, qu'il doit servir à manifester un accord entre les interlocuteurs" (AUCHLIN, 1988 : 37).

C'est la condition la moins contraignante. Elle porte sur l'intervention réactive qui doit être coorientée à l'intervention initiative. Nous n'insistons par sur cette dernière condition. Ces quatre conditions qui fondent une échelle d'appropriété cotextuelle (voir MŒSCHLER, 1985 : 118) sont inséparables dans l'analyse de la thématisation que cette étude propose. Une réduction du modèle à la seule contrainte thématique laisserait en ombre des aspects comme la dynamique informationnelle dans la conversation ou le caractère dialogal (et dialogique, au sens de Ducrot) du couple thème-rhème.

Même si les contraintes intra-interventions ne nous incombent pas, faisons quelques remarques sur la contrainte thématique "analogue de la contrainte thématique inter-interventions, mais qui s'en distingue probablement par certains aspects. Il s'agit là cependant d'un domaine de recherche qui reste à explorer" (AUCHLIN, 1988 : 37).

Notons d'abord que cette unité monologique nous intéresse seulement dans le cadre du modèle hiérarchique-relationnel de la conversation. En d'autres termes, les phrases complexes d'une séquence narrative (qui font l'objet d'étude des modèles phrastiques) sont ici à exclure. Si nous gardons notre acception du thème, cette contrainte ne peut opérer que lorsque l'intervention sert à ouvrir ou à clore un échange. Dans le cas des interventions que Mœschler appelle réactives-initiatives, la limitation à un seul thème est impossible :

(11) A1 : Tu pars où en vacances ?
B1 : Aux Etats Unis. Qu'est-ce que tu me conseilles de visiter ?
A2 : Ça dépend de tes goûts.

La condition d'unicité thématique à l'intérieur d'une intervention est correcte si nous nous limitons à une classification des interventions en initiatives et réactives, en excluant les interventions réactives-initiatives.

Le thème discursif et l'implicite

Il nous est difficile d'affirmer que le fragment que nous présentons (1) rend compte de deux séquences différentes. Non seulement deux échanges entre lesquels il n'y a pas de rapport thématique ne produisent pas de texte. Mais aussi dire qu'on a affaire à deux séquences différentes c'est exclure toute référence à l'**implicite**. Dans la vision de Ducrot, ce dernier est ce qui est dit sans dire. En nous y prenant de cette manière, nous pourrions saisir la continuité au moyen de l'implicite.

Il serait plus profitable de ne pas séparer ce contexte en plusieurs séquences. Ou bien si on le faisait, nous devrions traiter du rapport entre ces séquences.

On peut parler d'une relation de subordination entre l'entité *homme* et l'entité *sentiments*. De plus, il nous faudrait nous demander comment intégrer le thème *robots* dans le contexte de cette interaction. Tout cela nous permet d'affirmer que les relations entre les différents épisodes d'une interaction sont difficiles à réduire à l'idée de progression thématique et aux structures de surface.

Conclusions

Ce serait naïf d'affirmer qu'entre le thème phrastique et celui discursif il y a un rapport quelle qu'en soit la nature. Le thème discursif est une entité de nature sémanto-pragmatique, ne mettant pas en jeu de structures.

BIBLIOGRAPHIE

Auchlin, Antoine (1988) : *Dialogue et stratégies : propositions pour une analyse dynamique de la conversation*, in Cosnier, J., Gelas, N., Kerbrat-Orecchioni, C. dir., *Echanges sur la conversation*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Régional de Publication de Lyon.

Chamberlain, A., Steele, R., *Guide pratique de la communication. 100 actes de communication, 56 dialogues*, Didier FLE, Paris, 1985.

Corpus

Kerbrat-Orecchioni, C., *Les interactions verbales*, tome l, Paris, Armand Colin, 1990

Mérimée, P., *Colomba et autres nouvelles*, tome I, Le Livre de Poche, 1983.

Mœschler, J. (1985), *Argumentation et conversation*, Hatier-Crédif, coll. LAL, Paris.

Internet:

http://www.limsi.fr/Individu/jbb/dialogues-dessalles.html – les dialogues fournis par Jean-Louis Dessalles sur le site du Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur, CNRS, Paris).

http://www.wijsneus.org/ – Filosoferen met kinderen, section *Dialogues en français*.

LES VERBES A DOUBLE CONSTRUCTION DANS L'EXPRESSION DU DÉPLACEMENT EN FRANÇAIS : UN PHÉNOMÈNE IRRÉGULIER ?

Florinela COMĂNESCU
Université de Piteşti

Résumé : *Nous proposons une discussion des verbes à double construction ayant un sémantisme lié à l'expression du déplacement en français, en nous interrogeant sur la nature régulière ou irrégulière de ce phénomène syntaxique. Généralement, les auteurs considèrent que ces verbes forment une classe non-systématisée, alors qu'ils remplissent le même rôle que les verbes dénominaux, qui forment une classe beaucoup plus cohérente. De plus, d'autres verbes présentent le même fonctionnement, donc le phénomène est loin d'être irrégulier.*

Mots-clés : ***verbe à double construction, verbe dénominal, régularité***

1. Problématique :

La classe de constructions transitives directes discutée dans cette étude est définie par les propriétés syntaxiques et sémantiques suivantes : le constituant sujet est réalisé par des noms d'êtres humains, alors que le constituant objet direct est réalisés par des noms d'entités concrètes.

Le nom sujet est obligatoirement un humain agentif, qui agit le plus souvent intentionnellement, en vue de déterminer le déplacement de l'entité objet.

En échange, le nom objet est une entité concrète autonome, incapable de se déplacer d'elle-même et pour le déplacement de laquelle il est nécessaire de recourir à une volonté extérieure.

Du point de vue sémantique, les constructions décrivent un changement d'emplacement.

A la différence d'autres classes de constructions liées au déplacement, les verbes qui nous intéressent pour cette étude peuvent fonctionner également dans des constructions avec des noms objets qui désignent un espace. De cette manière, le déplacement/changement d'emplacement de l'entité peut être abordé également du point de vue de l'espace que ceux-ci concernent :

(1)
Michel plante l'arbre. → Michel plante le terrain.
Michel charge le bois/les valises. → Michel charge le camion.
Marie dérange les papiers. → Michel dérange la chambre.

Cette particularité que présentent certains verbes de fonctionner dans des constructions qui concernent soit l'entité qui se déplace/change de localisation, soit l'espace où se déroulent ces procès, soit les deux simultanément, est discutée dans les études selon plusieurs points de vue.

Nous commentons ces études dans ce qui suit, tout en essayant en même temps d'avancer notre propre explication par rapport à ce sujet. Nous nous arrêtons sur deux problèmes particuliers : la possibilité que présentent certains verbes d'accepter d'autres types de noms pour la fonction d'objet et de fonctionner dans d'autres types de constructions syntaxiques (Borillo, 1998a, b, Guillet, Leclère, 1992, Van Voorst, 1995)

et le fonctionnement des constructions possédant des verbes dénominaux : verbes « cible » ou verbes « site » (BORILLO, 1998a, b).

L'hypothèse que nous avançons est que ces deux types de phénomènes ne sont pas indépendants, même si cela peut ne pas être visible immédiatement, et que, de plus, la relation de parenté qui les relie amène à reconsidérer l'idée de l'irrégularité du phénomène de la double construction spécifique aux verbes du premier type.

2. Les verbes à double construction

Concernant la question du type d'objet, non seulement certains verbes peuvent accepter aussi bien un nom d'entité concrète qu'un nom d'espace, mais ils peuvent également permettre que ces deux types de noms apparaissent en même temps dans une construction de type croisé. Dans la construction standard (la construction transitive directe), le nom désignant l'espace est un simple circonstant. En revanche, la construction croisée est une construction doublement transitive, ayant comme objet direct le nom qui désigne l'espace et comme objet indirect le nom qui désigne l'entité qui se déplace.

Pour ce qui est du déplacement de l'entité objet, il se manifeste dans les cas suivants :

- le sujet désigne le lieu d'origine du déplacement :

(2)
Michel plante l'arbre./Michel plante le terrain.
Michel plante l'arbre sur le terrain./Michel plante le terrain d'arbres.

Marie sème le blé/l'orge/le seigle./Marie sème le champ.
Marie sème le blé/l'orge/le seigle sur le champ./Marie sème le champ de blé/d'orge/de seigle.

- le déplacement s'effectue par rapport à un jalon :

(3)
Michel charge le bois/les valises./Michel charge le camion.
Michel charge le bois/les valises sur le camion./Michel charge le camion de bois/de valises.

Michel décharge le matériel/les pierres./Michel décharge le camion.
Michel décharge le matériel/les pierres du camion./Michel décharge le camion de matériel/de pierres.

En revanche, le phénomène est beaucoup plus régulier dans le cas du changement d'emplacement de l'entité objet, seulement les constructions croisées ne sont plus fonctionnelles dans les deux cas:

(4)
Marie balaie la neige/la poussière/les feuilles./Marie balaie la chambre/la classe/le trottoir.

Marie balaie la neige/la poussière/les feuilles dans la chambre/la classe/sur le trottoir./ ???

Marie dérange les papiers./Marie dérange la chambre.
Marie dérange les papiers dans la chambre./ ???

Marie range ses affaires/ses papiers./Marie range sa chambre.
Marie range ses affaires/ses papiers dans sa chambre./ ???

Du point de vue sémantique, la construction croisée (ayant comme objet un nom qui désigne l'espace) décrit un procès de transformation d'entités. De plus, elle propose une vision globale sur le procès, à la différence de la construction standard, qui aborde le procès par étapes.

Cette vision « holistique » sur le procès (BORILLO, 1998a : 146, 148-149, 1998b : 56, 58) pose certaines restrictions sur la détermination du nom objet et/ou sur la nature de ce nom dans la phrase croisée.

Ainsi, une phrase croisée avec un objet indirect réalisé par un nom au singulier, ou tout simplement par un nom qui désigne une entité d'une petite taille, peut sembler assez curieuse (BORILLO, 1998a : 148) :

(5)
? On a planté le champ d'un pommier.
?On a chargé le camion d'un sac.

Cette restriction n'opère pas dans la phrase standard :

(6)
On a planté un pommier dans le champ.
On a chargé un sac dans le camion.

Cette particularité de la double construction de certains verbes a été également discutée par A. Guillet et C. Leclère (GUILLET, LECLERE, 1992 : 128), mais elle semble être loin de constituer un phénomène régulier dans la langue.

Seule une vingtaine de verbes possèdent en français cette propriété, alors qu'il existe plus de 1500 verbes pour l'ensemble des deux structures (BORILLO, 1998a : 149, 1998b : 59).

Cependant, fréquence basse et irrégularité ne vont pas forcément de pair et il semble qu'une explication du fonctionnement de la double construction puisse cependant être donnée.

Une description intéressante de ce phénomène est celle proposée par J. Van Voorst (Van Voorst, 1995), dans le cadre d'une discussion plus large portant sur l'ensemble des constructions transitives du français.

Cet auteur adopte le modèle localiste de la transitivité, en prenant en considération dans sa classification des constructions quatre types de phénomènes : l'énergie, la cohésion, l'accomplissement et l'individuation.

Dans une terminologie plus courante, les phénomènes visés par J. Van Voorst sont les suivants : le terme d'énergie, tout comme celui d'accomplissement, qui est beaucoup plus explicite, se rapporte aux types de procès ; le terme de cohésion concerne, à notre avis, le problème de l'affectation des entités par le procès, alors que

celui d'individuation est à mettre en relation avec la recatégorisation des procès et avec la problématique de la détermination du nom objet.

Par rapport à ces paramètres, les verbes à double construction se caractérisent par une série de particularités : ils impliquent le sémantisme d'énergie (c'est-à-dire il y a un transfert d'énergie de l'entité désignée par le constituant sujet vers l'entité désignée par l'objet direct), ils décrivent des accomplissements, susceptibles de recatégorisation par la variation de la détermination du nom objet et ils possèdent un très haut degré de cohésion. La cohésion suppose qu'il y a une action effective effectuée par l'entité désignée par le constituant sujet sur celle correspondant à l'entité objet, et cette action produit le changement d'état de l'entité affectée (avec la précision que l'auteur prend l'idée d'affectation dans un sens plus large, en y incluant également le changement de localisation/emplacement, alors que pour nous, à la suite de A. Borillo, ces deux types de procès ne relèvent pas de l'affectation).

Les tests utilisés par l'auteur mettent en évidence le traitement différent des constituants objet et prépositionnel dans la phrase.

(7)
Il a chargé le camion de boîtes.
Il a chargé les boîtes dans le camion.

Du point de vue sémantique, dans la première phrase, c'est l'espace qui est visé par le procès, alors que dans la seconde, ce sont les entités déplacées qui sont visées.

Pour ce qui est de la question de la détermination du nom objet, elle n'est pertinente que dans le cas de l'objet direct.

L'individuation de l'objet direct implique qu'il s'agit d'un procès de type accomplissement, avec un changement d'état subi par l'entité désignée par l'objet. Avec un objet non-individué, la construction désigne une activité et n'implique pas de changement d'état pour l'entité désignée par l'objet :

(8)
*Je plantais les jardins d'arbres./*J'ai planté les jardins d'arbres.*
*Je plantais tous les arbres dans le jardin./*J'ai planté tous les arbres dans le jardin.*

Au contraire, la détermination du nom du syntagme prépositionnel n'a pas d'influence sur le type de procès, justement parce que l'entité désignée par ce nom n'est nullement concernée par le procès.

Cette étude révèle des oppositions intéressantes pour le problème de la double construction et nuance, d'une certaine façon, l'idée d'irrégularité de ce phénomène. Ainsi, vu au niveau de l'ensemble des constructions transitives, ce phénomène ne semble plus un simple « accident » linguistique, comme cela peut se comprendre à la suite des statistiques présentées par les autres auteurs, au contraire. Il représente un fait de langue systématisé, soutenu par toute une série de fonctionnements convergents, et pouvant de plus servir de point de repère dans la discussion d'autres phénomènes de la langue.

Cependant, pour ce qui est de la place des constructions de ce type dans le cadre précis de la classe à laquelle elles appartiennent, l'auteur ne propose pas d'explication et d'ailleurs, il ne se pose même pas ce problème, vu qu'il n'envisage pas

ce phénomène comme un cas particulier dans la syntaxe du verbe, un cas marqué, mais comme un phénomène tout à fait stable et s'intégrant naturellement dans un ensemble plus vaste de phénomènes.

En revanche, en nous interrogeant sur la situation relativement instable, parce qu'irrégulière, des verbes à double construction, nous proposons de mener un peu plus loin le raisonnement de l'auteur, parce que nous croyons pouvoir puiser dans son article des idées pour rendre compte de cette situation.

En fait, si nous nous rapportons à toutes les sous-classes de constructions destinées à décrire des relations spatiales, nous avons pu constater que le nombre de verbes pouvant fonctionner avec des objets réalisés par des noms appartenant à des classes différentes (noms d'entités concrètes mobiles/noms qui désignent l'espace) n'est pas négligeable. Seulement tous ces verbes ne vont pas jusqu'à intégrer les deux noms dans leur structure argumentale, la plupart les faisant tout simplement alterner pour la fonction d'objet direct.

Donc ce phénomène existe et de plus il est assez régulier dans la langue.

La question qui suit légitimement est de comprendre pourquoi tous ces verbes n'acceptent pas la construction double et se limitent à une simple alternance des noms pour la fonction d'objet direct.

La discussion de J. Van Voorst nous offre plusieurs éléments de réponse. Cet auteur fait remarquer que le deuxième complément du verbe n'est pas du tout traité sur le même plan que l'objet direct, même lorsqu'il s'agit d'un objet indirect et non pas d'un circonstant.

Ce deuxième constituant relevant de la complémentation verbale n'a pas une contribution essentielle pour le fonctionnement de la construction, ce qui fait que sa présence effective dans la phrase ne soit pas nécessaire non plus. D'autant moins qu'il s'agit d'un procédé coûteux de modification de la construction elle-même pour y intégrer un constituant qui n'est pas du tout nécessaire.

L'absence de la double construction pour un nombre important de verbes acceptant quand même l'alternance des noms objet nous apparaît dans cette perspective comme un facteur de pertinence : la simple alternance des noms objet accomplit la même fonction que la construction double et cela sans compliquer inutilement la structure argumentale du verbe et le système syntaxique.

De ce point de vue, la double construction ne nous apparaît pas comme un phénomène irrégulier, mais tout simplement optionnel, ce qui représente un changement de perspective important. Elle peut même être interprétée comme un phénomène lexical, caractérisant un ensemble réduit de verbes, et présentant une construction optionnelle, donc nullement nécessaire, vu que la même fonction peut être remplie par un procédé d'alternance beaucoup moins coûteux.

3. Les verbes dénominaux

Le fonctionnement des verbes appelés « dénominaux » nous conforte dans notre hypothèse de la construction double en tant que procédé optionnel d'expression simultanée de l'entité qui se déplace et de l'espace concerné par le déplacement.

Dans le cas de ces verbes, la double expression de l'entité et de l'espace se réalise par des moyens purement lexicaux, qui reposent sur l'existence de verbes formés à partir d'une base nominale et incluant ainsi l'un des arguments dans leur sémantisme.

Selon la nature de cet argument, on parle de « verbes-site », si l'argument inclus renvoie à la localisation de l'entité :

(9)
Michel enterre le trésor.

et de « verbes-cible » si le sémantisme du verbe inclut l'entité-même qui effectue le déplacement :

(10)
Michel bouche la bouteille/le flacon.

A. Borillo discute en détail ces classes de verbes (BORILLO, 1998a : 149-152, 1998b : 60-64), dont le fonctionnement consiste pour elle dans une réduction de la structure argumentale du verbe.

Tout comme les verbes à double construction, les verbes dénominaux permettent d'exprimer en même temps l'entité qui se déplace et l'espace du déplacement. En revanche, à la différence des premiers, les verbes dénominaux ne doivent pas recourir dans ce but à une construction plus complexe, ou à l'alternance des arguments, vu le caractère synthétique de leur construction, qui leur permet de présenter trois arguments à la fois (avec le sujet) dans une structure destinée à exprimer deux arguments seulement.

Du point de vue statistique, A. Borillo précise que les cas d'incorporation de la cible ou du site sont beaucoup plus fréquents dans la langue que la double construction et de plus, ils peuvent recouvrir des situations de nature sémantique très variées. (BORILLO, 1998b : 60)

Bien que s'appuyant sur des procédés différents, les verbes à double construction et les verbes dénominaux sont destinés en fait à la même fonction. Cela constitue un très bon argument pour nuancer l'idée que les premiers ne représentent pas une classe non-systématisée, mais plutôt un phénomène régulier.

4. Conclusions

Il n'est pas exclu que des phénomènes jugés irréguliers dans la langue s'avèrent ne pas l'être vraiment à la suite d'un examen plus attentif des faits. Tel est le cas pour la classe de constructions transitives directes discutées dans cette étude, pour laquelle la question de l'irrégularité nous semble susceptible d'être nuancée.

Découvrir et réduire les irrégularités, ce sont les deux mouvements idéalisés de toute démarche descriptive, dans une entreprise dans laquelle tout aboutissement n'est en fait qu'un nouveau point de départ.

Bibliographie

Borillo, A., *L'espace et son expression en français*, Ophrys, Paris, 1998a

Borillo, A., Quand le complément direct d'objet est un « lieu », in *Les objets : relations grammaticales et rôles sémantiques*, Willems, Dominique & Melis, Ludo (Eds)., De Boeck & Larcier, Département Duculot, 51-66, 1998b

Guillet, A., Leclère, C., *La structure des phrases simples en français. Constructions transitives locatives*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1992

Van Voorst, J., *Le contrôle de l'espace psychologique*, Langue française, 105 : 17-27, 1995

VISION INTÉGRALISTE CONCERNANT LA QUANTIFICATION DES VERBES DE SENTIMENT

Ana-Mona ILIE
Université Nationale de la Défense
Carol I, Bucarest

Résumé: *Dans notre démarche nous nous sommes orientés vers les principes exprimés par L. Gosselin en ce qui concerne la polysémie contextuelle généralisée qui veut dire qu'un marqueur (morphème lexical, grammatical ou construction syntaxique) peut prendre des significations au moins partiellement différentes en fonction des contextes linguistiques dans lesquels il se trouve et où les marqueurs sont eux-mêmes le plus souvent polysémiques.*

Par le terme de quantification nous voulons, qu'à base des principes de L.Gosselin, évidemment adaptés à notre démarche, établir un certain modèle calculatoire des verbes de sentiment, basé sur la détermination d'une structure simple, élémentaire, qui, par sa généralisation, peut décrire toutes les problématiques intrinsèques à l'aspect verbal et à l'aspect temporaire.

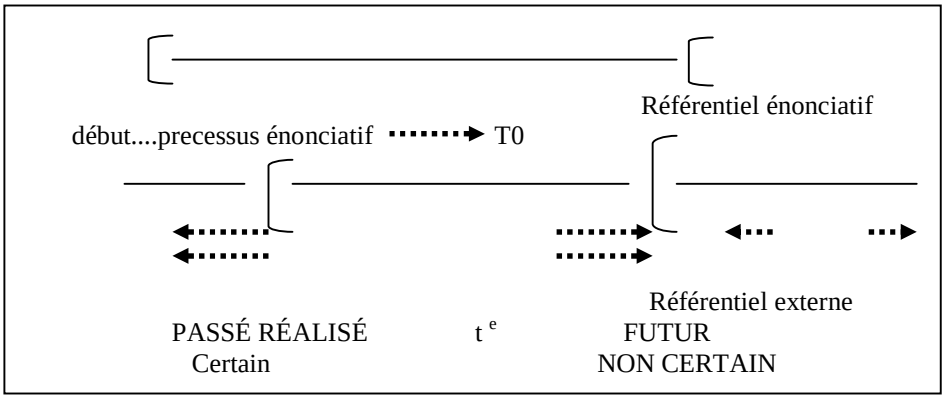
Mots-clés: ***polysémie contextuelle, marqueur, quantification***

Nous avons intitulé ainsi cet article car on a senti le besoin d'exposer quelques aspects que nous avons remarqués au long d'une étude, concernant la problématique de l'aspect et de l'aspectivité des verbes de sentiment. Bien que, d'une manière intuitive, nous en ayons quelques repères, l'ouvrage "Temporalité et modalité"de L.Gosselin (2005) vient confirmer nos hypothèses.

Dans son ouvrage, L.Gosselin (2005) propose un vision intégraliste du temps, de l'aspect lexical et de l'aspect grammatical au moyen de la modalité, employant l'expression de "dimmensions temporelle et aspectuelle de la modalité". Pour Gosselin, tout énoncé est affecté par une certaine modalité, plus ou moins déterminée.

À cause de ses acceptions trop "larges" qui ne permettaient pas la détermination des différences entre la modalité de l'aspect et les actes illocutoires expressifs, L.Gosselin renonce à la définition classique de la modalité connue comme étant l'expression de l'attitude du locuteur vis-a-vis de ce qu'il exprime.

Partant du modèle épistémique de base, R. Langacker introduit quelques distinctions supplémentaires, concernant la réalité inconnue (ignorée par le sujet) et la non-réalité (ce qui n'a pas eu lieu). À leur tour, A. Culioli et J.P. Desclès introduisent l'interprétation temporelle de ce modèle , ayant comme résultat le schéma suivant: (L.GOSSELIN, 2005: 83)



Étant donné que L.Gosselin, à juste raison, n'a pas considéré comme suffisantes les distinctions des auteurs présentés, il a introduit de nouveaux concepts, proposant "un modèle d'un type différent, fondé d'abord, sur une distinction qui apparaît absolument nécessaire d'un point de vue linguistique: celle qui dissocie les caractéristiques temporelles et aspectuelles de la modalité d'une part, des caractéristiques modales du temps et de l'aspect, d'autre part." (L. GOSSELIN, 2005: 83). Autrement dit, l'auteur analyse les dimensions temporelles et aspectuelles de la modalité.

Pourtant, s'impose une distinction en ce qui concerne le terme de quantification. Et nous n'avons pas en vue la vision formelle du terme *atomisme* conforme à laquelle le temps, l'aspect et la modalité sont analysés comme des signifiés, nécessairement associés à des signifiants (des morphèmes) particuliers, faisant l'analyse de la relation entre la morphologie et la sémantique.À l'opposé se trouve la théorie du *holisme*, une théorie partagée par les cognitivistes et exprimée d'une manière synthétique par L.Saussure: "Le tout vaut par ses parties, les parties valent aussi en vertu de leur place dans le tout, et voilà pourquoi le rapport syntagmatique de la partie au tout est aussi important que celui des parties entre elles."

Par le terme de *quantification* nous voulons, qu'à base des principes de L.Gosselin, évidemment adaptés à notre démarche, établir un certain modèle calculatoire des verbes de sentiment, basé sur la détermination d'une structure simple, élémentaire, qui, par sa généralisation, peut décrire toutes les problématiques intrinsèques à l'aspect verbal et à l'aspect temporaire.

Pour mieux concrétiser l'étude sur la quantification des verbes de sentiment, nous allons mentionner quelques notions concernant l'aspect verbal et l'aspect temporaire.

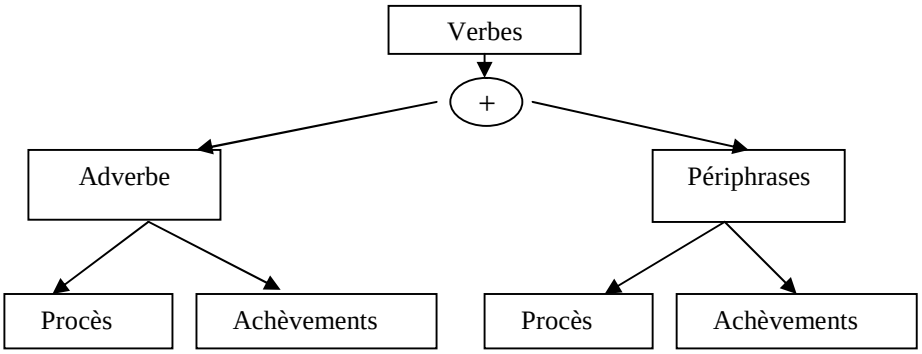
L'aspectivité, définie comme un conditionnement linguistique imposé par la structure intrinsèque du verbe, peut être catégorisée en Procès et Achèvements .

Les test employés sont :

1. le test des périphrases : A.	1) "commencer à "	pour les Procès [P]
	2) "se mettre à "	
	3) "venir de"	pour les Achèvements [A]

2. Le test des adverbes: B.	1) "longtemps"	pour les Procès [P]
	2) "brusquement"	pour les Achèvements [A]
	3) "soudain"	

Et on peut résumer à l'aide du schema suivant:



La question qui apparaît est la suivante : si une classe aspectuelle peut dériver tant d'une périphrase que d'un adverbe, alors peut-on identifier un descripteur qui puisse contenir les traits des deux tests effectués ?

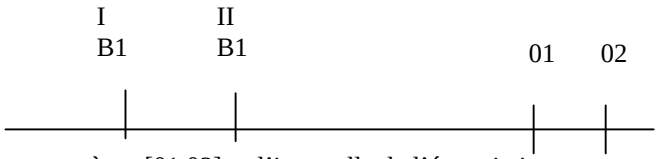
Pour trouver la réponse, il est nécessaire de déterminer les différences entre les tests et pour cela on va utiliser le modèle de L.Gosselin.

Ainsi, l'axe des valeurs modales temporelles est décrite de la façon suivante :

passé **maintenant** **avenir**

où l'on considère que **maintenant** représente une coupure modale qui évolue elle-même de façon continue sur l'axe du temps. En fonction de cette coordonnée, le passé est irrévocable et le futur devient possible.

Ex. Luc écrit un roman.



où [01,02] = l'intervalle de l'énonciation
[B1, B2] = l'intervalle du procès
[I,II] = l'intervalle de référence

En ce qui concerne les valeurs modales aspectuelles, la borne finale de l'intervalle de référence fait la coupure modale. Ainsi, avec l'aspect accompli, le procès se trouve dans le cadre de l'irrévocable tandis qu'avec l'aspect inaccompli, le début du procès se trouve dans le cadre de l'irrévocable mais la fin du procès reste dans le domaine du possible.

L.Gosselin met en discussion l'analyse de l'aspect lexical, strictement liée de l'analyse des types de bornes et des relations entre elles, ayant pour effets:

-des bornes intrinsèques pour les procès téliques;
- des bornes extrinsèques pour les procès atéliques;
- des procès ponctuels;
- des procès non-ponctuels;

- l'existence ou l'absence de changement dans le cadre du procès.

Pour une meilleure exemplification et pour faciliter la détermination des éléments communs, on va s'arrêter un peu sur ces aspects.

1. les bornes intrinsèques/extrinsèques:

verbe télique/temps imperfectif (Ce film *choquait*.)
verbe télique/temps perfectif (Ce film *a choqué*.)
verbe non-télique/temps imperfectif (Marie *admirait*.)
verbe non-télique/temps perfectif (Marie *a admiré*.)

2. les traits aspectuels [±borné] et [±momentané]ou [±ponctuel]

le trait **[±borné]**

AIMER [+ dynamique], [-borné]
Paul *aime* Marie.
Paul *aime* beaucoup Marie; il continue de l'aimer.

ADMIRER [+dynamique], [-borné]
Marie *admire* le paysage.
Marie *a* longtemps *admiré* le paysage; elle continue de l'admirer.

MÉPRISER [+dynamique], [- borné]
Mes parents *méprisent* mes amis.
Mes parents *ont* longtemps *méprisé* mes amis; d'ailleurs ils continuent de les mépriser.

CALMER [+dynamique], [+borné]
Marie *calme* son frère.
Marie *calme* son frère en une heure.
Marie met une heure à calmer son frère.
Marie achève de calmer son frère.

AGACER [+dynamique], [+borné]
Cette nouvelle m'*agace*.
Cette nouvelle m'*agace* pour dix secondes.

ÉNERVER [+dynamique], [+borné]
Son apparition l'*a énervé*.
Son apparition *l'a énervé* pour le moment.

le trait **[± ponctuel/momentané]**

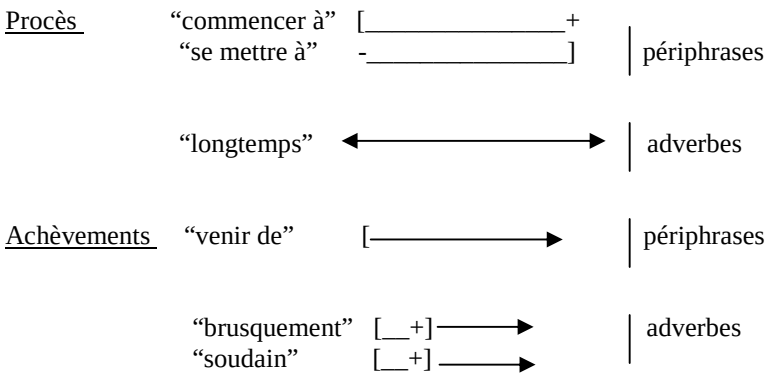
Un autre trait aspectuel des procès exprimés par les verbes de sentiment est celui qui concerne leur durée [± momentané]: il s'agit de *procès non momentanés* qui, par définition, comportent plusieurs moments et jamais un seul et de *procès momentanés ou ponctuels.*

Il commence à/de	*aimer* Marie.
Il continue à/de	*craindre* l'ennemi.
?Il finit/cesse de	*regretter* son pays.
	terrifier l'enfant.

Le trait aspectuel [+ momentané], qui caractérise d'ailleurs les verbes appartenant à la classe aspectuelle des Achèvements, se vérifie à l'aide des adverbes comme : soudain, brusquement, d'un seul coup.

Ex : Cette triste histoire *a* soudain *ému* Marie.
Cela m'*a énervé* d'un seul coup.
Le bruit de la voiture *a* brusquement *effrayé* le cheval.

On peut donc déterminer clairement l'apartenence d'un verbe à une des classes aspectuelles Procès ou Achèvements, en analysant les tests et en les écrivant conformément à ce que nous venons d'énoncer:



De même comme L.Gosselin identifie la notion de coupure modale, nous observons le fait qu'on peut décrire comme ***élément commun*** des ces tests, un éspace élémentaire caractérisé par la continuité, dans un intervalle très court que nous voulons représenter à l'aide du symbole Ω:

Ω = [__+__]

Ainsi, nous pouvons écrire:

"commencer à" = **Ω** + avenir possible
"se mettre à" = irrévocable + **Ω**
"longtemps" = irrévocable + **Ω.** .....+ avenir possible
"venir de" = **Ω** + avenir possible

Ex: 1. Jacques <u>regrette</u> ses opinions.

Ω + avenir possible= procès

2. Jacque <u>repugne</u> à Pierre, pour ses actes.

Ω + avenir possible= procès

3. Marie <u>calme</u> Jacques.

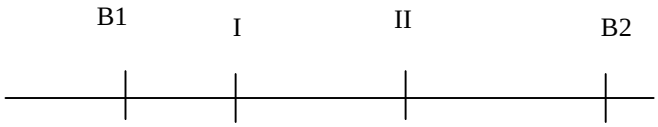
Ω + avenir possible= achèvement

Après la détermination de l'élément Ω à l'aide duquel on quantifie l'aspect verbal, nous avons eu la curiosité d'essayer la même démarche, toujours à base des conceptions de L.Gosselin, concernant aussi la quantification de l'aspect temporaire.

Dans la conception de L.Gosselin, l'aspect grammatical (l'aspect temporaire dans notre opinion) est donné par la relation entre l'intervalle de référence et celui du procès, en décelant les formules suivantes concernant l'aspect accompli et inaccompli:

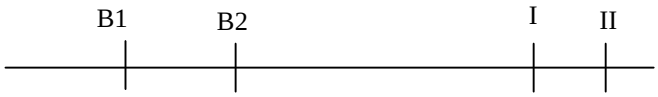
Ex. aspect inaccompli

Il admirait le paysage.



Ex. aspect accompli

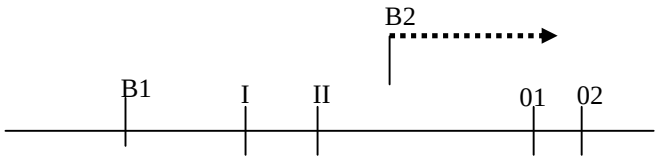
Il a calmé son frère depuis dix minutes.



Serait-il possible ,qu'en appliquant des principes similaires à ceux de l'analyse de l'aspect verbal, pouvoir identifier, aussi dans le cas de l'aspect temporaire,un élément commun qui constitue la quintessence de tous les traits soumis à l'étude?

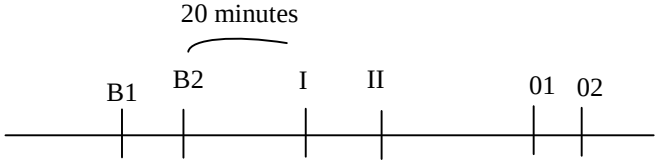
En ce qui suit ,toujours à l'aide du modèle de L.Gosselin, nous allons étudier un peu les temps de l'accompli et de l'inaccompli , notamment l'imparfait et le plus-que-parfait.

Ex. Quand je suis entrée au musée, la dame admirait ce tableau.- *imparfait*



où B2 n'est pas fixé, relatif à l'intervalle [01, 02] et reste dans le cadre du possible.

Ex. Pierre avait calmé son frère depuis vinght minutes. *-plus-que –parfait*



Il résulte qu'on peut identifier les relations suivantes:

Inaccompli: B1 < B2; I < II; B2 > II

Accompli: B1 < B2; I < II; B2 < II

Nous remarquons que la différenciation entre les deux aspects consiste dans la variation de B2 par rapport à II.. Donc, nous pouvons décrire cette relation avec le symbole [±Э], où:

Э = la borne droite de l'intervalle du procès
[+] = la variation ascendante
[-] = la variation descendante.

Ainsi, nous pouvons réecrire les exemples, de la manière suivante:

Ex . Quand je suis entrée au musée, la dame admirait ce tableau.
„[-**Э]**" ⟶ inaccompli ⟶

Pierre avait calmé son frère depuis vinght minutes.
„[+-**Э]** ⟶ accompli ⟶

Utilisant cette nouvelle description, nous observons que les exemples pourraient être réécrites dans une manière simple et efficace, en venant à l'appui de l'analyse de l'aspect temporaire, puisque l'emploi de l'élément de base [±Э] accomplit tous les critères nécessaires à la démarche calculatoire de l'aspect temporaire, de la même façon que l'aspect verbal.

Partant des théories innovatrices de L.Gosselin, qui à part le fait qu'elles ouvrent de nouvelles frontières dans le domaine linguistique, ont été de nature à encourager toutes les approches nouvelles et intégralistes dans tous les champs linguistiques, mais, comme nous avons déjà dit, adaptées à chaque démarche.

Par l'introduction des éléments Ω et Э, nous considérons que nous avons employé les principes de L.Gosselin dans un forme nouvelle et qui soutient justement son idée sur l'identification de certains systèmes calculatoires pour l'analyse des problématiques intrinsèques et extrinsèques de tous les verbes.

Même si la problématique traitée s'avère être complexe, nous avons essayé et nous espérons d'avoir réussi que cette démarche soit suffisament compréhensible, même pour ceux qui débutent dans le domaine linguistique. Nous considérons que cet article pourrait constituer une démarche en progression dans le développement de tous les aspects visibles et, surtout des aspects moins visibles qui pourraient contribuer à l'évolution de la précision des traductions et aussi à une analyse plus détaillée et plus scientifique concernant la contrastivité verbale.

BIBLIOGRAPHIE

Desclés, J.P., 1980, *Construction formelle de la catégorie grammaticale de l'aspect*, in *La notion d'aspect* , J.David, et R.Martin éds Paris, Klincksieck, p.195-238

Gosselin, L. & Francois, J., 1991, *Les types de procès : des verbes aux prédications, in Travaux de linguistique et philologie : les typologies de procès*, Paris, Klincksieck, p 19-86.

Gosselin, L., 1996, *Sémantique de la temporalité en français*, Louvain-la-Neuve, Duculot

Gosselin, L., 2005, *Temporalité et modalité*, Bruxelles, Duculot

Langacker, R., 1991, *Noms et verbes*, in Communications, n.53, (École des hautes études en sciences sociales – centre d'études transdisciplinaires).

RHÉTORIQUE ET ARGUMENTATION DANS L'ÉDITORIAL POLITIQUE : DE L'IRONIE

Cristina ILINCA
Université de Piteşti

***Résumé*:** *Cette étude traite du rôle argumentatif des figures du discours. Nous avons choisi l'ironie, l'une des figures les plus complexes du système rhétorique. Considérée tantôt comme trope, tantôt comme stratégie argumentative indirecte, l'ironie exige la mise en oeuvre de toute une stratégie de déchiffrage et d'interprétation: elle se doit d'utiliser certains indices, mais ceux-ci sont incertains et présomptifs. Nous allons soumettre à l'observation la manifestation de l'ironie en tant que stratégie argumentative dans l'éditorial politique et l'impact de ce genre du discours sur le mécanisme argumentatif qu'elle met en œuvre.*

Mots-clés: ***ironie, duplicité, argumentation indirecte.***

La fonctionnalité des figures dans le discours est un fait incontestable. Elle se manifeste par l'influence que les figures ont dans le déroulement de la communication, par les modifications qu'elles apportent aux relations interpersonnelles entre les acteurs de la situation du discours. La majorité des études se borne à l'inventaire ou aux mécanismes d'interprétation des figures, en omettant leur fonctionnalité dans un type de discours donné. C'est sur ce dernier aspect que nous voulons insister dans cette étude, en prenant comme objet d'étude la fonction argumentative de l'ironie. Nous allons ainsi voir quel est le fonctionnement du mécanisme argumentatif de l'ironie dans le discours de presse, plus précisément dans l'éditorial politique. Le cadre théorique est donné par des réflexions issues de la rhétorique classique (Aristote, Quintilien, Dumarsais, Fontanier), mais aussi par des théories développées par les différentes approches contemporaines (Sperber, Wilson, Ducrot, Berrendonner, Eggs). Le corpus est constitué d'éditoriaux politiques parus dans la presse française avant les élections présidentielles de 2007.

Le terme „ironie" vient du mot grec *eirôn*, étant rencontré pour la première fois chez Aristophane (450-385 a.v. J.-C.): il désigne des personnages peu recommandables qui n'emportent pas la sympathie de l'auteur. Il s'agit des personnages dissimulés qui s'opposent souvent à *alazôn*, terme qui désigne un personnage vantard, sur lequel ils finissent par remporter la victoire. Dans les fables, *eirôn* est incarné par le renard, assimilation qui met en évidence la part de ruse et de fourberie qui caractérise le type.
Le passage du terme de l'anthropologie à la rhétorique est fait par Cicéron qui fait recours au mot *dissimulatio*. Dans *Oratore*, il oppose l'ironie à l'antiphrase. L'antiphrase consiste ici en une inversion sémantique (dire le contraire de ce que l'on veut entendre) tandis que l'ironie repose sur l'attitude de dissimulateur du locuteur. On voit donc que les latins ne reprennent pas les connotations négatives de l'*eirôn* grec, l'ironie jouant désormais d'une place honorable dans la conversation quotidienne et dans le discours politique.

La définition du terme devient encore plus fine chez Quintilien : l'ironie est vue ici tantôt comme trope, tantôt comme figure : « …L'ironie, en tant que figure, ne diffère absolument pas, dans la mesure où il s'agit du même genre, de l'ironie comme trope (dans les deux cas en effet, il faut entendre le contraire de ce qui est dit) ; quant aux espèces, si on les examine avec un peu d'attention, il est facile de saisir qu'elles diffèrent. Tout d'abord, le trope est plus découvert, et, quoiqu'il dise autre chose que ce

qui est pensé, le sens n'est pas feint : en effet, presque tout le contexte est clair […] Au contraire, dans la forme figurée de l'ironie toute l'intention est déguisée, le déguisement étant plus apparent qu'avoué ; dans le trope, l'opposition est toute verbale ; dans la figure, la pensée et parfois tout l'aspect de la cause sont en opposition avec le langage et le ton de voix adoptés. Ainsi la vie entière d'un homme peut sembler n'être qu'une ironie, comme celle de Socrate (qui était appelé l'ironiste [*eirôn*] parce qu'il se présentait comme ignorant et un admirateur des autres, considérés comme des sages) ; en un mot, si une métaphore continue fait l'allégorie, l'ironie figure est faite d'une série d'ironies – tropes. » (IX, 2, 44-46).

La tradition rhétorique française retiendra les idées de Quintilien, mais de façon partielle. A l'époque classique, on remarque deux directions. Une direction limitera l'ironie à l'antiphrase. La deuxième direction verra dans l'ironie un cas d'inversion, c'est-à-dire la figure de l'antiphrase. Selon Du Marsais (*Des tropes ou des différents sens*, 1730), l'ironie est « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral […]. Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie : le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démérite personnel de quelqu'un, de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire connaître l'ironie que les paroles dont on se sert […] L'ironie fait une satire avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge » (DU MARSAIS : 120). En laissant de côté l'aspect pragmatique souligné par Du Marsais, Pierre Fontanier (*Les figures du discours*, 1821, 1827) signale cependant la finalité de l'ironie : « L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (1978 : 59). L'ironie est donc réduite à un de ses cas d'emploi : par exemple, dire « bon travail ! » d'un travail qui est mal fait.

Un ouvrage de référence pour les recherches sur l'ironie menées au XX^{e} siècle c'est *L'Ironie* de Vladimir Jankélévitch (1936). Dans la lignée de Schlegel, de Kierkegaard et de Bergson, il définit l'ironie comme *recul critique du sujet*. C'est une prise de distance qui « nous immunise contre toute exaltation compromettante et contre les déchirements de l'extrémisme sentimental. » L'ironie est un moyen de ne pas nous laisser piéger par la doxa, de distinguer mensonge et erreur. Si ailleurs elle est vue comme un masque, l'ironie sert ici de démasquer, en faisant surgir la vérité : « l'ironie tourne à son usage les forces destructives de l'erreur […] ; elle leur laisse le soin […] de se discréditer […] ; elle donne l'impression, par une mise en scène appropriée, que la faillite de l'erreur vient de l'erreur elle-même, et non des objections qu'on lui adresse du dehors ». Jankélévitch précise aussi les formes rhétoriques que l'ironie peut prendre : « Elle exprime le contraire de ce qu'elle ressent. […] L'ironie est donc un jeu avec les extrêmes, le mouvement dialectique qui relie les deux termes les plus opposés d'une série. L'ironie, comme toute activité de jeu, double la conduite sérieuse seconde qui s'organise dans le loisir et la récréation. …l'ironie, c'est l'arabesque. » (in Schoentjes, 2001: 143). Jankélévitch met en évidence les principaux traits de l'ironie :

- le caractère oblique de l'ironie, celle-ci étant vue comme une stratégie de contournement de l'adversaire ;
- sa dimension pédagogique : il y a une cible, il faut non seulement faire rire à ses dépens, mais « lui donner une leçon » ;
- la dimension pragmatique : l'ironiste utilise les arguments de son adversaire et par là, lui ôte toute possibilité d'utiliser des contre-arguments ;
- l'ironie est ambiguë, cela veut dire que les propos de l'ironiste risquent d'être pris au premier degré par le récepteur.

Ces réflexions vont être intégrées dans différents travaux ultérieurs. Les études contemporaines sur l'ironie vont dans deux directions principales. D'une part, il y a des études qui s'inscrivent dans la conception traditionnelle de l'ironie, celle-ci étant réduite à l'antiphrase (C. Kerbrat-Orecchioni, L. Perrin). D'autre part, il y a des études qui situent l'ironie dans le champ de la pragmatique et de l'argumentation (D. Sperber, D.Wilson, O. Ducrot, A. Berrendonner, M. Bonhomme, O. Reboul).

C. Kerbrat-Orecchioni se propose d'analyser l'ironie comme trope, mais sans déniant sa composante pragmatique, vue comme dominante par rapport à la composante sémantique : l'ironie est un trope illocutoire. Ironiser c'est toujours plus ou moins s'en prendre à une cible qu'il s'agit de disqualifier, tourner en dérision : « I cannot say something ironically unless what I say is intended to reflect a hostile end derogatory judgement or a feeling such as indignation or contemp » (P.Grice, 1978, in KERBRAT-ORECCHIONI, 1998: 102). D'où cette contrainte sur le sens de l'inversion sémantique, radicale ou partielle, qui caractérise le trope ironique : il consiste à traiter en termes apparemment valorisants une réalité qu'il s'agit en fait de dévaloriser – donc en la substitution d'une expression littéralement positive à l'expression négative normale ; le parcours interprétatif s'effectue ainsi dans l'autre sens : du contenu littéral positif au contenu dérivé négatif.

Dans le champ de la pragmatique, Sperber et Wilson ont développé une théorie de l'ironie comme « mention » : « On peut concevoir plutôt que toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho [« echoïc mention » en anglais qui a été traduit aussi comme « mention échoïque »] : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. Lorsque l'écho n'est pas manifeste, il est néanmoins évoqué » (SPERBER, WILSON, 1978 : 399- 412). La théorie des « mentions échoïques » a pour ambition de rendre compte de toutes les formes d'ironie. Cette théorie repose sur une dissociation énonciative : le locuteur mentionne des propos dont il se dissocie, qu'il impute à sa cible, qui peut être un individu, un groupe, une norme, ou même lui-même, dont il se distancie au moment de l'énonciation ironique. Les formes de la mention peuvent aller de la reprise littérale des propos à l'écho lointain, déformé, d'une opinion imputée, d'une *doxa*. Un énoncé du type « Quel beau temps ! » prononcé sous l'averse, est vu par Sperber et Wilson comme écho des propos optimistes tenus sur le temps (réflexion inspirée des affirmations de Bergson sur l'ironie), mais rien n'oblige à une telle interprétation, un peu artificielle.

Même si la théorie de Sperber et Wilson a fait l'objet de beaucoup de critiques, elle a mis l'accent sur un aspect fondamental qui sera développé par les études ultérieures : l'ironie est une parole hétérogène, elle introduit le discours de l'autre dans le discours du moi de différentes manières. On commence donc à envisager l'ironie comme un phénomène de polyphonie énonciative. O. Ducrot fait de l'ironie un exemple spécifique de polyphonie. Dans l'ironie on fait entendre un point de vue distinct de celui du locuteur: dans cette perspective, une énonciation ironique met en scène un personnage (énonciateur) qui énoncerait quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancerait par son ton et sa mimique. Il ferait entendre le point de vue de quelqu'un qui s'exprimerait de manière incongrue (en disant « *Quel beau temps !* » quand il pleut des cordes). Pour Ducrot, « parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L

n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation [...] D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E » (DUCROT, 1983 : 211). Ce faisant, L montre qu'il prend ses distances à l'égard du point de vue absurde de E. Ducrot appelle « énonciateur » ce point de vue ouvertement inadéquat qui est mis en scène à travers l'énonciation ironique. Par exemple, hier Paul a dit à Pierre qu'il neigerait aujourd'hui mais Pierre a refusé de le croire. Aujourd'hui ils se rencontrent. Il neige. Paul dit à Pierre « Tu vois, il ne neige pas ». Cette énonciation ironique dont Paul prends la responsabilité en tant que locuteur, il la présente comme l'expression d'un point de vue absurde, qui est attribué à l'énonciateur, à Pierre (c'est justement cette assimilation de l'énonciateur à l'allocutaire qui rend ici l'ironie agressive) : Paul fait Pierre soutenir qu'il ne neige pas. Prenons un exemple d'ironie de notre objet d'étude afin d'illustrer son aspect polyphonique:

> S'il [Le Pen] devait être absent [de la course pour les présidentielles], ce serait une mauvaise nouvelle pour l'UMP, un *danger pour l'équilibre de nos institutions, une injure à l'esprit de la démocratie*. » (*Le Figaro*, le 2 mars 2007)

Le locuteur (l'éditorialiste du *Figaro*) imagine les propos d'un énonciateur pour les prendre en dérision : cet énonciateur pourrait bien être Jean-Marie Le Pen ou quelqu'un d'autre qui sympathiserait avec le Front National, au cas où Le Pen ne pourra pas s'inscrire comme candidat pour la présidence de la France. Ce sont des propos que le locuteur ne prend pas à son compte, même s'il n'utilise pas de guillemets ou autres indices graphiques pour marquer sa distance. Pour comprendre l'ironie, le lecteur doit faire appel à ses connaissances extralinguistiques : à savoir que *Le Figaro* est un journal de droite, qui a soutenu la candidature de Nicolas Sarkozy et que l'UMP (droite) est un adversaire de Jean-Marie Le Pen et du parti qu'il représente (le Front National).

Alain Berrendonner (*Eléments de pragmatique linguistique*, 1981) affine les analyses de C. Kerbrat-Orecchionni concernant l'antiphrase afin de cerner la spécificité de l'ironie par rapport à d'autres formes de contradiction : « si l'ironie est bien perçue comme une contradiction, la façon de résoudre cette contradiction au décodage n'est pas toujours la même. » Pour lui, un énoncé est susceptible d'un emploi antiphrastique lorsqu'il possède une valeur argumentative. La valeur persuasive d'un énoncé, c'est son appartenance à une classe d'arguments en faveur d'une certaine conclusion. Ainsi, la phrase « Paul a fait du bon travail » produit un argument en faveur d'une conclusion positive A sur les compétences de Paul. A cette classe, s'oppose celle qui produit des arguments en faveur de la conclusion inverse non-A : « Paul est un incapable. » Un même argument ne saurait pas à la fois servir des conclusions opposées. Or, l'ironie repose justement sur une inversion argumentative, qui aboutit à un paradoxe : le fait d'ironie se produit lorsque le même énoncé entre à la fois dans les deux types d'arguments. L'ironie « réside spécifiquement non dans l'affirmation d'un état de choses et de son contraire, mais dans le fait qu'en avançant un argument, on avance du même coup l'argument inverse » (p.184).

Berrendonner montre aussi que le fonctionnement du paradoxe argumentatif réside dans un « double jeu énonciatif » : « D'une part, l'auteur affirme, apparemment sous sa responsabilité, un contenu propositionnel P. Mais d'autre part, il présente cette

affirmation comme la "singerie" critique d'une autre énonciation primaire qui, elle, est supposée être accomplie sérieusement. L'effet d'antiphrase réside précisément en ceci : une énonciation E_1 se donne à la fois comme affirmation de P et comme qualification péjorative d'une autre énonciation E_0 portant sur le même contenu et mentionnée en écho » (*Ibidem*). Pour Berrendonner, l'indice principal de l'ironie, c'est ce qu'il nomme « la gesticulation locutoire » autrement dit l'intonation, les mimiques, etc.

La nouveauté de cette théorie c'est de voir dans l'ironie la co-présence de deux sens : l'ironie ne consiste pas à dire A pour faire entendre non-A, mais à commenter et à critiquer A, tout en disant A. Dans d'autres termes, le locuteur commente son propre énoncé (métadiscours) au moment où il l'accomplit. La mention de propos appartenant à une source extérieure constituerait un cas particulier de cette structure : « L'acte de parole que l'auteur désigne à des fins de critique, ce n'est pas une énonciation antérieure de P qui serait mise sous la responsabilité d'autrui, mais sa propre énonciation de P, celle qui est en train d'accomplir […]. C'est-à-dire que $E_0 = E_1 = E$. D'où, d'ailleurs l'effet d'antiphrase, qui, je le rappelle, consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on dit. Faire de l'ironie, ce n'est pas s'inscrire en faux de manière mimétique contre l'acte de parole antérieur ou virtuel, en tout cas extérieur, d'un autre. C'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant » (*Ibidem*, 210). L'énoncé ironique se joue dans une prise de distance de soi à soi, telle est la nouveauté apportée par Berrendonner. Cependant, la critique que cette théorie a attirée c'est le fait de trop négliger dans ses analyses la « situation de l'énonciation », notamment le savoir partagé par le locuteur et le récepteur.

Les théories de Ducrot et Berrendonner s'encadrent toujours dans la conception rhétorique traditionnelle par le fait qu'ils considèrent l'ironie comme fondée sur le contraire. Dans la même lignée, dans un article où il se propose de montrer que « l'acte ironique est une forme d'argumentation critique et 'négative' *sui generis* constituée par l'organisation rhétorique spécifique d'une *(dis)simulation transparente* où différentes formes du *contraire* et partiellement du *ridicule* sont mises en scène », E. Eggs (2009) distingue quatre types de *contrarium* : le contraire propositionnel, le contraire inférable, le contraire énonciatif, le contraire indiqué par les orientations argumentatives dans la langue. Sa catégorisation repose sur le constat que l'ironie peut s'associer à tout type de phrase et à tout trope. Nous allons adopter la distinction opérée par le linguiste pour rendre compte du mécanisme argumentatif indirect mis en place par l'ironie dans l'éditorial politique.

Selon Eggs, le contraire est propositionnel si, dans une situation énonciative, il est manifeste que l'ironiste veut faire entendre le contraire de ce qu'il affirme :

> Un faire-part de Michel Rocard annonçant les épousailles de Ségolene Royal et de François Bayrou , *un mot aimable* de Jean-Marie Le Pen destiné a Nicolas Sarkozy , une suggestion de Brice Hortefeux vue comme un clin d ' oeil au parti frontiste . . . (*Le Figaro*, le 14 avril 2007)

Dans cet exemple, « un mot aimable » fait allusion ironiquement aux attaques de J.-M. Le Pen à l'égard de N. Sarkozy, dénonçant les origines hongroises de celui-ci. L'ironie sera immédiatement saisie par un lecteur qui sait ce qui s'est passé au niveau des déclarations politiques quelques jours avant la parution de l'éditorial. Figure contextuelle, l'ironie exige une connaissance des circonstances pour être perçue ; cela explique les difficultés qu'on doit remonter pour identifier une ironie. Placée au début

de l'éditorial, le groupe nominal « un mot aimable » a la tâche d'introduire une contre-argumentation, imprégnée d'autres ironies (« … et avec quelle élégance !») :

> Mais son problème immédiat [J.-.M. Le Pen], et celui de ses lieutenants, *est plus prosaïque* : récupérer les « billes » (entendre: les électeurs) que Sarkozy lui a « piquées ». Pour cela, il doit tenter de discréditer le candidat de l' UMP aux yeux de l'électorat droitier. Il a commencé à le faire - *et avec quelle élégance* ! - en dénonçant les origines hongroises de Sarkozy. (*Le Figaro*, le 14 avril 2007)

Ici, le rôle de l'ironie ne consiste pas seulement à introduire une contre-argumentation, mais aussi à dévaloriser, critiquer et même à ridiculiser les actions de la personne contre laquelle elle est orientée. Un exemple comme celui présenté plus haut nous permet de rendre compte des rôles des règles inférentielles et des règles d'interprétation : si les règles inférentielles mobilisent les inférences afin d'argumenter l'inférence qui légitime la contre-argumentation, les règles d'interprétation assurent le calcul du degré de sincérité d'une énonciation (l'ironie violant la maxime de la modalité) et l'interprétation de l'intention sous-jacente (comme dans le cas de « un mot aimable » de notre exemple) (*Ibidem*).

Prenons un autre exemple pour illustrer le contraire inférable où l'ironie joue un rôle réfutatif. Dans ce cas, l'énonciateur fait sous-entendre de manière ironique que l'intention de F. Bayrou d'abolir l'opposition gauche-droite c'est un attentat aux principes démocratiques du pays :

> Il faut dire que Bayrou *prétend tout bonnement* abolir le « logiciel » droite-gauche depuis longtemps acclimaté, chez nous, comme dans presque toutes les grandes démocraties. Son pari est excitant, intrigant et discutable. (*Le Point*, le 8 mars 2007)

Plus loin, l'ironie touche les frontières du sarcasme, en s'accompagnant de la question oratoire et du proverbe comme argument d'autorité. La réfutation des positions politiques convoquées dans le discours finit par devenir explicite :

> Mais leur impéritie justifie-t-elle [le programme de F. Bayrou] de liquider un système d'alternance démocratique ailleurs si bien-portant ? Faut-il jeter le bébé avec l'eau du bain ? Et pour le remplacer par quoi ? *Par une extase nationale qui renverserait les montagnes et réformerait dans la liesse ? Pas facile d' y croire* ! (*Le Point*, le 8 mars 2007)

L'ironie peut être fondée aussi sur un *contrarium* énonciatif signalé par le « ton de la prononciation ». Si l'on ne peut pas inférer le contraire dans l'immédiat, l'indication par intonation semble un moyen utile de « signalisation ». A l'écrit, cela pourrait être rendu par l'usage de l'exclamation, des italiques, des guillemets ou par l'allongement des voyelles. Nous avons pu voir plus haut un exemple usant de l'exclamation (« avec quelle élégance ! ») qui venait caractériser ironiquement les dires de J.-M. Le Pen.

Les tenants de l'argumentation dans la langue nous rappellent que le contraire peut être indiqué aussi par les orientations argumentatives fixées dans la langue : si « au moins » tend à orienter vers une conclusion positive, « ne….que » va vers le négatif. Dans l'exemple suivant, la métaphore « la Jeanne d'Arc du PS » s'associe à l'ironie « tout au moins » dans sa démarche argumentative :

> Les Français ont jugé que, sur le drapeau tout *au moins*, la *Jeanne d'Arc du PS* en faisait un peu trop. Qu'importe ! L'essentiel pour Royal était d'occuper le terrain afin que la bataille ne se joue pas sur ce thème-là. (*Le Figaro*, le 30 mars 2007)

L'ironie est une figure subjective qui transmet indirectement des jugements de valeurs. Elle peut soit dévaloriser pour avancer une valorisation (par des figures similaires comme le chleuasme ou l'astéisme) soit valoriser pour suggérer une dévalorisation. Dans le cas du corpus pris en considération par notre analyse, il s'agit d'une stratégie offensive à laquelle l'ironie participe afin de dévaloriser les dires et les actions des hommes politiques. A part la dévalorisation de ce qu'elle prend pour « cible », l'ironie a encore deux fonctions dans l'éditorial : elle devient un « clin d'œil » au lecteur, en établissant une connivence entre celui-ci et l'éditorialiste, et elle permet au journaliste de dénier avoir utilisé un sens implicite, de « s'échapper à toute sanction éventuelle », car « …un ironiste ne pourra jamais être convaincu d'inconvenance pour infraction à une règle de cohérence : les cohérences, il les a toutes. ….il peut toujours s'abriter derrière l'une ou l'autre valeur argumentative, afin de soutenir que son énonciation est parfaitement convenante par rapport au contexte. » (BERRENDONNER, 1981 : 210).

L'ironie se constitue ainsi comme stratégie argumentative indirecte, comme source d'équivoque sur la valeur de l'argumentativité en jeu, et cela pour deux raisons : premièrement, elle comporte comme trait inhérent une duplicité argumentative constitutive, deuxièmement, son potentiel persuasif est dissimulé. Il s'agit donc « d'une argumentation par séduction », au sens de Grize, faisant appel à une manipulation des valeurs, argumentation qui vient s'opposer à la logique vigoureuse de l'argumentation par explication.

BIBLIOGRAPHIE

Berrendonner, B., *Eléments de pragmatique linguistique*, Minuit, Paris, 1981
Bonhomme, M., *Les figures clés du discours*, Seuil, Paris, 1998
Bonhomme, M., *Pragmatique des figures du discours*, Champion, Paris, 2005
Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, Paris, 1992
Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1983
Eggs, E., « Le pathos dans le discours – exclamation, reproche, ironie » in *Emotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, PUR, 2008
Eggs, E., « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », in *Argumentation et Analyse du Discours. Rhétorique et Argumentation*, n° 2/ 2009 (http://aad.revues.org/index219.html)
Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1978
Fromilgahue, C., *Les figures de style*, Armand Colin, Paris, 1995
Kerbrat-Orecchioni, C., « L'ironie comme trope », in *Poétique* no. 41/1981, p.109-127
Kerbrat-Orecchioni, C., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998
Mercier-Leca, F., *L'ironie*, Hachette, Paris, 2003
Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988
Perrin, L., « Opinion et lieu commun dans l'ironie » in *Lieux communs : topoï, stéréotypes, clichés*, Kimé, Paris, 1993, p.301-311
Perrin, L., *L'ironie mise en trope*, Kimé, Paris, 1996Plantin, C., *L'argumentation*, PUF (Que sais-je ?), Paris, 2005
Quintilien, *De l'Institution oratoire*. Tome 5, Livres VIII -IX ; éd. et tr. Jean Cousin, les Belles Lettres, Paris, 1978, IX, 2, 44-46
Reboul, O., *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991
Robrieux, J.-J., *Rhétorique et argumentation*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005
Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001
Sperber, D., Wilson, D., « Les ironies comme mention », in *Poétique* no. 36/ 1978, p. 399-412

LES INSULTES À ADJECTIFS SUPPORTS

Iulia MATEIU
Université „Babeş-Bolyai" de Cluj-Napoca

Résumé: *Nous proposons une analyse du fonctionnement des adjectifs qui entrent dans la composition des insultes interpellatives ou désignatives (en français). Il s'agit de deux types d'adjectifs « supports » des insultes : les adjectifs intensifs (achevé, beau, fini etc.), respectivement les adjectifs appreciatifs intensifs (fichu, foutu, sacré, sale etc.).*

Mots-clés: ***insultes, adjectifs intensifs, adjectifs appréciatifs.***

En analysant le « système qualitatif », notamment les Noms de Qualité (NQ) dans plusieurs constructions spécifiques (les groupes binominaux *N1 de N2*; l'apostrophe et la réflexion désobligeante; l'incise qualitative), J. Cl. MILNER (1978: 207) signalait que « dans tous les contextes où peuvent apparaître les Noms de Qualité, ceux-ci peuvent être précédés d'un *adjectif* ». Seulement, tous les adjectifs ne se prêtent pas à un tel emploi. En réalité, « […] il existe des adjectifs qui semblent spécialement propres à se combiner avec les NQ (*affreux*, *satané*, *sacré*, *foutu*, *fichu*, *beau*, *franc*, *abominable*, *sale*) » (MILNER, 1978: 207). Qui plus est, «beaucoup de ces adjectifs peuvent être employés seuls avec un nom ordinaire» (ibidem, 209), leur combinaison partageant justement certaines propriétés des expressions qualitatives *N1 de N2.*

Tout comme les NQ, «aucun de ces adjectifs n'a de 'sens' précis: plutôt qu'une propriété déterminée, ils indiquent une appréciation ; ainsi, ils sont quasiment interchangeables et ceux qui sont, dans leur usage ordinaire, antonymes, cessent de l'être ici: ainsi *affreux* et *beau* s'équivalent dans des expressions qualitatives comme: « *une affreuse canaille* / *une belle canaille* » (MILNER, 1978: 208). Ils ne sauraient être définis de façon absolue, hors contexte, sans renvoyer à leur emploi en acte dans une expression qualitative: « *satané*, *fichu*, etc. ne valent que dans et par leur énonciation » (ibidem, 209).

De même que les expressions *N1 de N2*, les constructions AdjQ + N ne peuvent être introduites, au défini, que par un adjectif démonstratif *ce*, et non pas par *le:* * *Le satané médecin m'a charcuté la jambe.* (ibidem, 209)

Selon Milner, à la différence des NQ, les adjectifs ne peuvent s'accumuler auprès d'un même nom: «*ce satané, fichu, sacré, affreux gendarme* est beaucoup moins naturel que *cet imbécile de salaud de crétin de gendarme*» (ibidem, 211). En réalité, les associations de plusieurs AdjQ sont assez fréquentes dans les insultes authentiques (v. *infra* *foutu sale con*; *pauvre petit con*, etc.).

Etant donné que «les adjectifs de qualité n'ont pas d'emploi prédicatif, c'est-à-dire [qu'ils ne peuvent être employés que dans un N'', comme modificateurs d'un nom recteur], ils n'ont aucune autonomie syntaxique et ne sont jamais employés isolément, ils ne peuvent avoir aucun des emplois des NQ qui impliqueraient une telle autonomie: en particulier, l'interpellation en deuxième personne, ni l'incise qualitative ne peuvent les concerner. On ne peut avoir une interpellation *satané médecin !* pas plus qu'on n'a *imbécile de médecin !* dans cet emploi» (ibidem, 211-212).

L'examen de notre corpus et d'autres ouvrages de sémantique et de grammaire nous a permis de compléter la liste de ces adjectifs et de relever d'autres raisons qui

expliquent les restrictions auxquelles est soumis leur emploi. On a constaté ainsi que les adjectifs qui apparaissent dans les insultes relèvent de deux catégories:

1. Adjectifs intensifs

Fonctionnent comme simples intensifs de NQ déjà insultants les adjectifs: ***achevé*** *(fou* ***achevé****)*; ***beau*** *(salaud) ;* ***belle*** *(fripouille/ ordure);* ***double*** *(chien/ coquin)*; ***fameux/se*** *(fainéante/ imbécile)*; ***fieffé*** *(larron/ menteur ; coquin/ filou/ ivrogne* ***fieffé****)*; ***fier*** *(misérable);* ***fini*** *(abruti/ con/ salaud* ***fini****)*; ***franche*** *(canaille);* ***jolie*** *(fripouille/ pourriture)*; ***juré*** *(filou)*; ***né*** *(cancre/ ivrogne* ***né****)*; ***patenté*** *(abruti/ con/ imbécile* ***patenté****)*; ***triple*** *(carne/ con/ crétin/ salope)*.

2. Adjectifs appréciatifs intensifs

D'autres adjectifs cumulent deux valeurs: qualitative (appréciative) et quantitative (intensive). Il s'agit notamment de: ***affreux*** *(raté)*; ***damné(s)*** *(croquants chassieux/ fainéant/ idiot)*; ***grand(e)*** *(con/ crevure/ cruche/ dadais/ saligaud)*; ***gros(se)*** *(cochon/ con/ cul/ pomme/ salaud)*; ***fichu*** *(imbécile)*; ***foutu(e)*** *(con/ lopette/ propre à rien)*; ***infâme*** *(crapule/ fumier ; ordure/ pute* ***infâme****)*; ***jeune(s)*** *(crapule/ trous-du-cul)*; ***maudit(s)*** *(culs/ fifre ; maquereau* ***maudit****)*; ***pauvre*** *(andouille/ casse-couilles/ conne/ loque)*; ***petit(e)*** *(cave/ con/ cul/ peste);* ***sacré(e)*** *(bourrique/ con/ couillon);* ***sale*** *(Boche/ crâneur/ chipie/ coche/ con/ crapule/ dégoûtant/ flic/ garce/ Judas/ pute/ vendu)*; ***satané*** *(menteur);* ***sinistre*** *(con/ crapule/ gredin/ voyou)*; ***sombre*** *(brute/ crétin/ imbécile)*; ***triste*** *(con/ salaud)*; ***vieux/ vieille*** *(cochon/ con/ déchet/ dégoûtant).*

Le fait que ces derniers gardent une partie de leur sens d'origine est prouvé, à notre avis, par leur effet sur des noms ordinaires qui deviennent, dans leur contexte, appréciatifs, voire insultants (cf. *sacré linguiste*; *sale linguiste*).

Malgré cette différence de degré dans le processus de grammaticalisation, c'est-à-dire dans leur acheminement vers le statut d'intensifs des N insultants, les deux catégories présentent plusieurs traits communs, parmi lesquels:

(a) Ils sont d'habitude antéposés au nom, ce qui explique justement leur conversion en intensifs et/ ou en appréciatifs.

(b) Dans leur emploi «dérivé» (intensif), ces adjectifs ne sont pas susceptibles d'un emploi prédicatif: **Pierre est sacré/ satané.* (MILNER, 1978: 208)

(c) Ceux qui apparemment le sont n'ont pas du tout le même sens dans l'emploi prédicatif et l'emploi épithétique: *un beau salaud ≠ un salaud beau («ayant une certaine beauté»)*; *ce fichu imbécile ≠ cet imbécile est fichu (1. «perdu» ; 2. fichu … de mettre le feu à la baraque «capable de …»)*; *ce sale crétin ≠ ce crétin est sale («malpropre»)*, etc. (MILNER, 1978: 208)

(d) Dans leur emploi comme AdjQ, ils n'admettent pas les modifications de degré: * *un très (assez, peu, plus) satané/ sacré/ fichu/ sale imbécile* (ibidem)

Pour ce qui est des raisons de cette spécialisation, plus ou moins achevée, comme intensifs des insultes, nous allons les cerner au cours d'un examen individuel de chaque adjectif ou couple d'adjectifs synonymes.

1. Adjectifs intensifs

1.1. *Beau/ joli*

Bien que moins fréquents, *beau* et *joli* s'emploient eux aussi comme épithètes antéposées pour renforcer l'effet d'une injure banale. Plusieurs auteurs parlent effectivement d'une réduction de *beau* à une *valeur intensive* ou à un *sens quantitatif* dans des exemples du genre: *un beau salaud, un beau menteur, une belle fripouille, une belle ordure*. Sur le modèle de la paraphrase proposée par Roggero, on interprétera *un*

beau salaud/ une belle fripouille, etc. comme «*très* salaud/ fripouille», «salaud *à un haut degré*», soit, avec une certaine circularité, «qui est *bellement*/ *joliment* salaud».

D'ailleurs, bien que *beau* ne semble pas à première vue prédestiné à jouer un rôle dans la quantification, il a des emplois relativement nombreux dans ce sens. Les uns sont des substitutions sémantiques de l'adjectif *beau* à d'autres adjectifs évaluatifs non axiologiques comme *grand* ou *gros* (cf. *une belle fortune / récolte/ somme*; *de beaux bénéfices*; *une belle santé*; *de belles connaissances*; *un beau morceau*). Les autres présentent des formes moins faciles à interpréter, comme c'est le cas dans: *beaucoup*, résulté de la combinaison *beau* + *coup* qui dès le 13^{e} siècle s'installe dans la quantification, éliminant *moult* à la fin ; *Il y a beau temps/ jour* ; *il y a belle lurette* (<heurette) où *beau* signifie «long» (ROGGERO, 1979 : 125); Vous m'avez fait *une belle peur !*; C'était *une belle tempête.*; Il lui a donné *une belle gifle.*; voire *une belle femme* qui, à première vue, exprime un jugement esthétique typique, mais qui s'applique surtout à des femmes corpulentes.

La différence entre les divers emplois consiste dans le fait que la substitution de l'idée de qualité par celle de quantité est liée dans certains cas (cf. le type *une belle récolte/ somme*) à un contenu quantitatif explicite ou implicite dans la signification du nom déterminé, dans d'autres (cf. le type *beau salaud*), elle est fondée sur l'ironie (ROGGERO, 1979: 149) .

Ce qui est commun à tous ces emplois – le trait quantitatif – résulte, selon J. Roggero, d'une perte totale ou partielle de traits sémantiques de l'adjectif *beau*, lequel appartient à une paire scalaire (beau/ laid) doublement orientée sur un axe réversible allant du *peu* au *beaucoup*. « Au terme de l'évolution, il ne reste que le trait quantitatif qui situait le mot source sur son axe » (ROGGERO, 1979: 149): de *beau*, il ne reste que le *beaucoup* de la signification «qui a beaucoup la propriété de beauté ». Le processus de « décapage » sémantique à l'oeuvre dans ces emplois « se trouve être exactement le même que celui que l'on reconnaît volontiers à la substitution métaphorique: dans *lion* ou *aigle*, employés métaphoriquement, on ne conserve qu'un trait sur l'ensemble des traits originaux, comme « force » ou « puissance »…etc. Cette substitution de termes qualitatifs à des termes quantitatifs peut, au moins en acela, être assimilé à la métaphore. » (ibidem) À la longue, par des collocations répétées du type *beau mangeur/ beau menteur* s'opère un « effacement progressif des effets rhétoriques dus à la substitution figurée, de moins en moins perçue comme telle [et dont le terme est] une grammaticalisation pure et simple. » (ibidem, 116)

Ce qui pourrait justifier l'évolution des seuls emplois antéposés de *beau* vers ce sens intensif (quantitatif) serait:

- soit l'idée que l'antéposition de l'adjectif, c'est-à-dire du déterminant par rapport au N déterminé reflète l'expressivité du discours, autrement dit la subordination du discours par l'affectivité et donc l'intensité des impressions/ émotions (effets) qui s'imposent à l'esprit avant leur support (cause) même. « Psychologiquement, ce sont la grande quantité et l'intensité qui créent des impressions agréables ou désagréables qui se transforment en concepts appréciatifs (louange ou blâme) » (BALLY, 1965: 224-225).
- soit l'idée que l'antéposition étant normalement réservée aux déterminatifs ou aux quantificateurs, elle peut suggérer/ déterminer un glissement des adjectifs qualificatifs vers cette fonction ou, au contraire, leur assimilation partielle ou intégrale par le N qui suit. Ainsi certains vont indiquer l'extensité du N (cf. *nombreux*; *rares*), d'autres, sa compréhension/ intension ou *le degré* d'adéquation de la qualification exprimée par le N par rapport au référent (cf. *beau/ joli*). Le cas extrême serait celui des adjectifs qui

forment avec le N un nom composé, c'est-à-dire qui ne modifient plus son extension mais entrent dans la définition d'une nouvelle notion, *i. e.* d'une nouvelle intension (cf. *sage femme/ gros mots/ rouge-gorge*, etc.).

M. Salles remarque cependant que lorsqu'il modifie des termes généraux comme *homme/ femme/ individu*, l'adjectif *beau* (mais aussi *détestable/*…) tend à perdre sa valeur intensive. «[M]ême si les expressions ne sont pas synonymes, *une belle femme* est, à l'instar d'*une femme belle*, caractérisée par une forme de beauté et il y a des recoupements entre ce qui fait la beauté d'un **être humain**, d'une **personne** en général […] et ce qui fait la beauté d'une femme en particulier. *Une belle femme* risque fort d'être aussi *une femme belle*, ce qui n'est point le cas d'*un beau salaud*, qui peut fort bien être physiquement très laid.» (SALLES, 2001: 27). De tels emplois assurent, à son avis, le passage graduel des emplois qualificatifs aux emplois intensifs (modaux), représentable par un axe comme celui-ci:

+ modal		+qualificateur
beau salaud	*bel homme/ belle femme/belle fille*	*salaud beau homme beau*

Dans le contexte des Nins, *beau* devient un intensif à cause de l'ironie, de l'oxymore qu'ils forment. Car, comme remarquait aussi Ducháček, «[i]l est sûr qu'on peut blesser plus profondément en remplaçant les mots injurieux et diffamatoires par leurs antonymes ou quasi antonymes flatteurs prononcés d'un ton qui révèle leur sens réel. Or *beau* employé ironiquement désigne non seulement ce qui nous paraît laid, mais à peu près tout ce qui nous déplaît soit au point de vue esthétique (assez rarement), soit au point de vue moral ou autre […].» (DUCHÁČEK, 1969: 278).

Le contexte affectif, railleur et ironique offre les meilleures conditions pour un glissement sémantique, car les valeurs affectives estompent plus ou moins les éléments notionnels. Le sens du mot devient donc vague et facilement interchangeable. Le contenu affectif- appréciatif du Nins actualise justement le contenu expressif de *beau* dont le principal trait est l'intensité.

Une dernière question qu'on se pose à propos de cet emploi de *beau* concerne son exclusion des insultes interpellatives: les insultes renforcées par *beau* n'apparaissent que dans une phrase attributive ou, éventuellement, dans une exclamative (à la 3^{e} personne):

(3) Eh bien, ma fille, *tu es une belle menteuse.* (Pagnol *apud* TLF)

(4) Ah, *le beau fumier !* (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 131).

L'explication doit être liée toujours à la valeur intensive (modale) de *beau*, car d'autres adjectifs modaux qui peuvent renforcer à leur tour les Nins (*Tu es un vrai salaud !, Tu es une jolie fripouille !*) se refusent eux aussi à l'emploi en apostrophe (cf. * *Vrai salaud !/ Jolie fripouille !*). Une comparaison avec les adverbes proprement dits *très/ extrêmement/ vraiment*, etc. pourrait être tout aussi utile, car eux non plus n'admettent pas l'emploi dans une apostrophe (* *très belle fille, dis-moi d'où tu viens ?/ * oh, la très belle fille !*), mais ils ont besoin d'un support verbal, d'une prédication analytique (*C'est une très belle fille/ une fille vraiment belle.*)

Un commentaire sur l'intension d'un N ne nous semble possible que dans une construction exclusivement caractérisante. L'apostrophe cumulant deux fonctions (caractérisante et interpellative) empêcherait l'adjectif de jouer son rôle intensif.

1.2. *Double/ triple*

Même s'ils ne se situent pas sur un axe bipolaire, les adjectifs multiplicatifs *double* et *triple* expriment toujours un degré supérieur dans la qualité (positive ou

négative) dénotée par le N qu'ils déterminent. Il s'agit d'une intensification par multiplication. Ils apparaissent surtout dans les apostrophes injurieuses, sans pour autant être exclus des constructions attributives ou des désignations à la 3e personne:

(5) *Ah chien ! ah double chien !* mâtin de cer'velle/ Ta persécution sera-t-elle éternelle ? (Molière *apud* Gordienne)

L'adjectif peut apparaître dès la première occurrence du N, ou bien après une répétition, marquant ainsi plus nettement sa valeur intensive:

(6) *Con ! con ! Triple con bien obéissant que tu es !* (F. Cavanna)

R. Gordienne cite aussi le multiplicatif ***trois fois*** dans un contexte similaire:

(7) Au meurtre ! Veux-tu me tuer gueux, truand et *sot, trois fois sot ?*

1.3. *Fieffé*

L'emploi de *fieffé* comme intensif des Nins, synonyme de «achevé, complet, consommé, fini, parfait (Le Petit Robert), roi/ reine des… (GORDIENNE, 2002).» s'expliquerait, à notre avis, par une métaphore qui le fait glisser du sens concret de «maître d'un fief, d'un domaine» au sens figuré / plus abstrait de «maître *dans* un domaine, c'est-à-dire qui représente le mieux un domaine», «qui possède au plus haut degré un défaut, un vice» (Le Petit Robert). On parle ainsi d'un *coquin/ ignorant/ imbécile/ ivrogne/ menteur fieffé:*

(8) *Et vous, filous fieffés, ou je me trompe fort/ Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d'accord. (Littré)*

A la différence des autres adjectifs intensifs des insultes, qui ont d'habitude une place fixe (avant le N), *fieffé* peut tout aussi bien s'antéposer que se postposer.

1.4. *Fini*

Dans le contexte des NQ (-), *fini* exprime toujours la perfection, l'achèvement, mais dans le mal. Il fonctionne donc comme une sorte d'attracteur qui porte la notion correspondant au N qu'il détermine vers ce qui la définit le mieux, ce qui en constitue l'essence. L'effet sur le Nins est naturellement intensif, superlatif. On enferme l'autre dans un défaut, sans au moins cette nuance admirative qui subsistait dans le contexte de *beau/ joli*. Etant à l'origine un participe passé, l'adjectif *fini* est toujours postposé. Il peut apparaître non seulement dans des constructions délocutives (verbales ou averbales), mais aussi en apostrophe, surtout lorsqu'il s'intègre à une série qui marque une progression dans la qualification:

(9) *Salaud, impudent sans vergogne que tu es, salaud, salaud fini.* (Gordienne)

1.5. *Juré/ né/ patenté*

Les participes passés *juré*, *né* et *patenté*, d'un emploi moins fréquent, expriment à leur tour la consécration comme /N/, sinon le caractère inné d'un défaut, devenant de la sorte des superlatifs de l'insulte. Le mal est irrémédiable, puisque héréditaire (… *né*):

(10) *C'était le cancre-né*, l'abruti obstiné et désolant, une de ces natures impavides, inébranlables, bien affermies dans leur mépris de tout enseignement… (CHEVALIER *apud* GORDIENNE, 2002).

ou bien reconnu unanimement, attesté par une patente ou «consacré dans ses fonctions, après avoir prêté serment» (GORDIENNE, 2002):

(11) *un con patenté ; un imbécile patenté ; un abruti patenté* («un professionnel de la connerie, de l'imbécillité, de l'abrutissement»).

2. Adjectifs appréciatifs intensifs

2.1 *Affreux*

Il peut, de par son sens négatif, se constituer en intensif des insultes, voire en Nins (*T'es un affreux !*). Il exprime avant tout une réaction de dégoût, d'effroi du locuteur face au défaut de l'autre. Le jugement affectif double le jugement généralement moral, comme dans l'exemple de L. F. Céline:

> (12) Ferdinand, *vous êtes un affreux raté*, reprit-elle, et rien qu'un abominable méchant !... Vous vous vengez aussi lâchement que possible de votre sale situation en venant me dire des choses affreuses… (Céline, *Voyage.…*, p. 221)

2.2. *Damné/ maudit*

De règle, ils s'associent à des NQ dépréciatifs, dont beaucoup sont d'origine métaphorique ou métonymique:

(13) *Maudits culs !* (L. F. Céline, *Casse-pipe*, p. 44)

Mais il peut arriver également qu'ils qualifient des noms ordinaires qui deviennent ainsi des désignations appréciatives, assimilables aux jurons/ malédictions:

(14) (…) depuis qu'il a été mordu par *ce damné crotale !* (*Blueberry*)

Selon Benoît de Cornulier (1976: 116-144), les adjectifs en question représentent le résultat d'une *dérivation délocutive* qui consiste à accomplir un acte de langage (*jurer/ maudire*) en employant une forme dérivée (en l'occurrence le participe d'un verbe) à partir d'un performatif explicite (*je te maudis !/ damn !*). La valeur de malédiction s'ajoutant au contenu péjoratif, dévalorisant d'un Nins, *maudit* et *damné* deviendront naturellement des *renforçateurs d'insultes*, servant à exprimer la colère envers une chose ou une personne.

2.3. *Fichu*

La définition fonctionnelle qu'en donne le TLF*:* «*fichu* s'emploie pour indiquer que le référent est quelque chose ou quelqu'un à propos de quoi on dirait 'fichtre !': *fichu gredin*, *fichue canaille*, *une fichue distance*, *quel fichu lit !*», nous rappelle l'analyse de B. de Cornulier qui définit des adjectifs équivalents tels que *sacré/ foutu/ satané* en termes de dérivés délocutifs à valeur de jurons. Il n'est donc guère surprenant que *fichu* soit défini par le même dictionnaire comme un quasi-synonyme de certains termes fonctionnant normalement comme jurons (*bon Dieu de/ foutu/ putain de/ vache de.*…), mais qui sont aptes aussi à déterminer comme épithètes antéposées des noms [±qualité] (*ce bon Dieu de Hortense/ ce putain de train.*…).

D'ailleurs l'idée de malédiction ou de juron codifiée par l'adjectif antéposé peut être rendue explicite, comme dans l'exemple de Gide cité par *Le Grand Larousse:*

(15) Parfois, mais pas toujours, *je maudis la fichue idée* que j'ai eue de venir ici.

2.4. *Foutu*

Foutu reçoit le même type de définition et de synonymes dans le TLF: « s'emploie pour indiquer que le référent du nom est quelque chose dont on dit 'foutre': quel foutu style !; un foutu toupet ; syn. *Bon Dieu de (pop), fichu (fam), putain de (vulg), vache de (pop)* ».

Il figure aussi parmi les adjectifs épithètes à valeur de juron pour lesquels B. de Cornulier propose une explication de type performatif explicite (en passant par une analyse délocutive): « Un foutu con » est un « con dont je dis foutre ».

Cependant, l'adjectif à fonction de juron peut également souligner/ renforcer un N péjoratif servant à qualifier un référent non animé, voire à axiologiser un N ordinaire:

(15) *Foutus propres à rien !* (Céline, *Casse-pipe*, p. 44)

(16) …que je me tape toutes *ces foutues baraques* pour avoir la permission de moisir ici… ? *Bon Dieu, c'est à pisser dessus,* tu crois pas … ? (Djian, *37º2 le matin*, p. 40).

A ce qu'on voit, le contexte fournit parfois des paraphrases possibles de l'adjectif sous la forme d'autres jurons ou gestes insultants.

2.5. *Sacré*

Plusieurs dictionnaires explicatifs du français (TLF, *Le Grand Larousse*, *Littré*, *Le Dictionnaire des mots qu'on dits gros: du dénigrement à l'insulte*) citent parmi les emplois de *sacré* celui d'intensif d'un juron (cf. *sacré diable*, *sacré Dieu*, *Sacré nom de Dieu*, *sacré nom d'un chien*) ou d'une insulte/ injure (cf. *quel sacré menteur !*).

Le TLF ainsi que *Le Grand Larousse* signalent également un emploi intensif de *sacré* où il exprime tout au contraire une nuance admirative, de satisfaction. Il précède alors des N ordinaires, voire des noms propres, ou des N évaluatifs positifs, comme dans les exemples suivants: (17) *Sacrée Xénia*, qu'elle était belle à l'époque ! (TLF); (18) Il a *une sacrée patience !* (*Le Grand Larousse*).

La question qui se pose serait plutôt comment *sacré* en est-il venu à exprimer ce haut degré dans l'admiration ou dans l'exécration ?

En cherchant du côté du sens, on remarque que l'adjectif *sacré* a hérité du latin *sacer* ses deux sens opposés, associés chacun à une position particulière de l'adjectif par rapport au nom: ainsi, lorsqu'il est postposé, *sacré* signifie *saint* ; antéposé, il serait plutôt synonyme de *maudit*. Autrement dit, il conjoint les idées de consécration et de souillure, qui s'associent toutes les deux à celle de tabou, de mise/ prise de distance protectrice. Cette distance qu'on prend vis-à-vis d'un objet tabou peut être due non seulement à un interdit/ contrainte (extérieure), mais aussi à l'admiration ou bien au mépris, autrement dit à une interdiction intériorisée, assumée. En appelant quelqu'un ou quelque chose *sacré*, je signifie avant tout mon recul devant quelque chose qui me dépasse – par sa perfection, ou par sa déchéance (sinon perfection dans la déchéance).

Selon B. de Cornulier, il s'agit en fait de postuler aussi dans le cas de *sacré* (dans un contexte comme *sacré fumier !*) une valeur non attestée ailleurs telle «dont on dit 'sacre (*damn*)' (ou tel juron de même valeur)», c'est-à-dire de voir dans *sacré* un dérivé délocutif du juron *sacre !*.

Les emplois de *sacré* sont tout aussi fréquents dans les apostrophes que dans les réflexions à la 3e personne, où il précède soit un nom propre, soit un nom insultant :

(19) -Ha !...Ha !... *Sacré Blueberry !* Toujours votre obsession, hein ? Vous nous obligez à fuir devant des fantômes et…

(20) Dépêche-toi donc, *sacrée flemme !* reprit Zacharie […] (Zola, *Germinal*)

Lorsqu'il précède un Nins, *sacré*, souvent réduit par aphérèse à *cré*, fonctionne plutôt comme un intensif négatif, car le juron dérivé qu'il est vient doubler l'insulte (interpellative ou référentielle) justifiée ou non par le contexte:

(21) D'où qu'il se trouve alors ? *crés cochons ?* (Céline, *Casse-pipe*, p. 61)

Par euphémisme, *sacré* est parfois déformé en *sapré*.

2.6. *Satané*

Antéposé, *satané* présente un sens affaibli, ce qui lui permet, comme à *sacré*, de faire double emploi. Ce qui oriente l'interprétation de l'adjectif lorsqu'il détermine un nom neutre, c'est le contexte linguistique et situationnel. Par contre, lorsqu'il précède un N à valeur appréciative – presque invariablement négative – *satané* assume, selon les dictionnaires, une valeur intensive:

(22) Moi, désirer te voir la femme de ce petit gueux de Boniface, de *ce satané chenapan !* (Dumas père *apud* TLF)

La désémantisation partielle qui semble avoir conservé de son caractère expressif/ affectif uniquement l'idée d'émotion, de vécu intense explique cette valeur intensive qu'on lui attribue dans les contextes déjà évaluatifs.

Selon B. de Cornulier, l'adjectif antéposé *satané* est un dérivé délocutif équivalent du juron *Satan !*, c'est-à-dire une forme expressive par excellence, non orientée, car le juron peut servir à exprimer l'indignation/ la colère aussi bien que l'étonnement/ la surprise. L'expressivité du juron (avec probablement une dernière connotation blasphématoire) relève l'expressivité du Nins qu'il accompagne, redoublant le coup.

Quant aux types d'emplois qu'il connaît, les plus fréquents sont à la 3e personne, dans des GN exclamatifs formant seuls un énoncé:

(23) *Cette satanée marche !*...Toujours pas réparée ! (Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*)

Satané n'est pas tout à fait exclu des insultes interpellatives où il peut s'associer à d'autres déterminants du Nins, parmi lesquels il occupe une position extrême (la plus à gauche) réservée, selon M. Noailly (1999), aux adjectifs les plus subjectifs:

(24) *Satanée petite saloperie gavée de merde, tu* me sors de l'entre-fesse pour me salir au-dehors ! (Céline, *A l'agité du bocal*).

2.7. *Grand/ gros/ petit*

D'autres adjectifs tels que *grand/ gros/ petit* peuvent assumer la même fonction intensive auprès des Nins, chose plus facile à expliquer du fait que ces adjectifs représentent de par leur sens les pôles d'une échelle quantitative.

On pourrait y voir aussi, avec Ch. Bally (1965: 221), des préfixes augmentatifs vs. diminutifs, proches de *archi*, par exemple (*archicon/ archisalaud/ architaré*).

D'autre part, comme les suffixes appréciatifs de certaines langues (l'italien), ces adjectifs peuvent s'accumuler sur un même mot:

(25) *Pauvre petit con !/ Sale petit con !/ Foutu sale con !*

L. Melis (1998) parle d'un ordre fixe des caractérisants qui marquent le degré. En principe, les caractérisants évaluatifs précèdent les caractérisants de dimension, et parmi ceux-ci, *petit* et *grand*, les plus neutres, tendent à occuper la dernière position.

En ce qui concerne les différences qui subsistent entre ces adjectifs, on pourrait rappeler que les insultes où ils apparaissent se distinguent par les connotations qui se rattachent, peut-être sous l'effet du contexte, à chacun d'eux («lourdeur, crasse» pour ***gros***: *grosse baleine/ truie, gros lard/ lourdaud/ plein de soupe etc.*; «inachèvement, insignifiance» pour ***petit***: *petit avorton/ asticot / trou du cul* ; *petite fiente/ merde*; «grandeur, bêtise» pour ***grand***: *grande asperge/ perche, grand(e) andouille/ con*).

Il est vrai aussi qu'il y a des cas où l'emploi de *grand/ gros/ petit*, loin d'augmenter la virulence de l'injure, la transforme en une expression de tendresse: *grand voyou* et surtout *mon grand voyou* ; *grand sacripant/ filou/ fou* ; *gros couillon/ jaloux/ malin/ méchant/ vilain* ; *grosse bête* ; *petit malin/ bêta* (EDOUARD, 1973).

2.8. *Sale*

Sale compte parmi les adjectifs les plus fréquents dans un discours dépréciatif au sujet d'une personne dont on condamne la conduite ou d'une chose qui entache la réputation de quelqu'un. Mention à part est faite autant dans le TLF que dans les dictionnaires d'injures (EDOUARD,1973; GORDIENNE, 2002) de l'emploi de *sale*

pour renforcer une injure, et en particulier les injures racistes (cf. *sale bicot/ métèque/ raton* (TLF) ; *sale Boche/ Bougnoul/ Juif/ Nègre* (GORDIENNE, 2002).

Sale conserve son sens de base («mauvais, détestable (moralement)») mieux que les autres adjectifs renforçateurs d'insultes, ce qui lui permet de formuler tout seul des appréciations négatives assimilables à des insultes.

A l'encontre de *fichu/ foutu* qui dans le contexte des noms ordinaires expriment la même intention dévalorisante de façon indirecte, en vertu de leur connotation négative attachée à leur origine populaire ainsi qu'à une «contagion axiologique» par la suite d'un usage prolongé auprès de Nins, *sale* présente le trait négatif au niveau de la dénotation autant qu'à celui de la connotation.

Associé à certains Nins d'origine métaphorique (noms d'animaux ou de déjections), *sale* semble cumuler les deux sens qu'il peut avoir et qui normalement sont spécifiques chacun d'un autre emploi: antéposé, «dégoûtant, détestable au moral» *vs*. postposé, «malpropre»:

(26) *Sale caca !* (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 256)

(27) Je les hais, *sales cochons de Juifs !* (Styron, *Le choix de Sophie*, p. 192)

Le sens de *sale* et probablement son emploi assez fréquent devant le nom *race* lui ont valu une sorte de spécialisation comme support des injures racistes: spécistes (BONNARDEL, *op. cit.*), sexistes et xénophobes:

(28) *Sale femme !* (*Le Robert*)

(29) - En Pologne ! dit-il enfin, en Pologne ! *Sale Youpin !* et ne viens pas nous emmerder chez nous. (Sartre, *Le mur*, p. 221)

A la différence de *fichu/ foutu/ sacré/ satané* qui sont plutôt passés de mode, *sale* reste particulièrement productif dans le discours injurieux ou dépréciatif.

2.9. *Pauvre*

Proche de *petit* de par sa signification affective inscrite cette fois au niveau de la dénotation, *pauvre* peut servir à son tour à «atténuer ou à augmenter l'insulte, suivant le ton». Il s'agirait alors plus de plaindre que de blâmer l'autre d'être ce qu'il est. Selon Edouard, il s'associe d'habitude à des insultes relatives à la bêtise, en y ajoutant une allusion à la pitié, voire au mépris qu'elle suscite chez l'injurieur. Si l'on parle facilement d'un(e) *pauvre andouille/ ballot/ cloche/ con/ fada/ idiot/ imbécile/ niais/ nigaud/ poire/ sot/ taré/ type*, on ne dit jamais *pauvre salaud/ fumier/ ordure*, car «un salaud/ une ordure» ne suscitent pas la pitié. On dira plutôt *petit salaud/ fumier/ ordure*.

2.10. *Rude*, dont Damourette et Pichon (op. Cit., § 516, p. 58) affirment «[d]ans la parlure vulgaire, *rude* en catathèse s'est réduit à exprimer simplement que la substance possède au plus haut degré les qualités constitutives de l'espèce substantielle (*un rude salaud*).»

2.11. ***Vieux*** s'associe à des N dénotant l'âge avancé et surtout les inconvénients qui l'accompagnent (la décrépitude, l'impuissance, l'importunité, l'inertie) : *vieux/ vieille croûte/ croûton/ débris/ déjeté/ gaga/ ganache/ gâteux etc.*

Au terme de notre analyse on peut conclure que les adjectifs apparaissant dans les insultes exercent leur valeur intensive soit par une réduction – en raison d'un emploi figuré (métaphorique/ ironique/ oxymorique) – au sème intensif /beaucoup/ présent dans leur contenu (*beau/ joli/ fieffé/ fini/ …*), soit par l'association d'un acte essentiellement expressif (juron/ insulte/ malédiction) (*fichu/ foutu/ sacré/ satané/ damné/ maudit*) ou tout simplement évaluatif-affectif (*grand/ gros/ pauvre/ petit/ sale/ vieux/ triste*) à l'acte de désignation/ qualification opéré par le N insultant ou neutre.

Leurs possibilités d'emploi dépendent en fait autant de leur sémantisme que de leur valeur locutive. Ainsi les intensifs purs (ou adjectifs modaux) se refusent à l'emploi interpellatif, car il exclut la modalisation. Quand on insulte quelqu'un de façon instinctive, comme dans toute formule essentiellement expressive (cri/ interjection/ juron), on ne s'attarde pas à faire des commentaires sur le mot à employer.

A l'inverse, si *fichu/ foutu/ sacré* ou *satané* admettent l'emploi dans une apostrophe insultante, c'est parce qu'ils proviennent de jurons (*fichtre !/ foutre !/ sacre !/ satan !*), formules interjectives (donc directes) par excellence.

Quant aux adjectifs *grand/ gros/ pauvre/ petit/ sale/ triste/ vieux*, leur présence dans la construction interpellative est à mettre en rapport avec leur contenu affectif-appréciatif qui les rend aptes à figurer dans un discours expressif souvent elliptique ou très synthétique.

Sous l'effet du contexte linguistique et situationnel, certains de ces adjectifs peuvent acquérir une signification contraire, de termes appréciatifs/ affectifs (cf. *sacrée cavalière!*; *petite salope* ; *grosse bête* ; *grand sacripant* ; *vieille noix*).

BIBLIOGRAPHIE

Bally, Ch., *Linguistique générale et linguistique française*, 4e édition, Francke, Berne,1965.

Bonnardel, Y., «*Sale bête, sale nègre, sale gonzesse*…identités et dominations vues à partir d'une analyse du système des insultes» sur http:// www.ciboire.com.

Damourette, J. & Pichon, E., *Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, tome I, livre IV, chap. VIII (Le nom) ; tome II, livre IV, chap. X et XIII, 1911-1930, Paris: Ed. D'Artrey.

De Cornulier, B., «La notion de dérivation délocutive» in *Revue de linguistique romane*, nº 157-158, tome 40, 1976, pp. 116-144.

Ducháček, O., «Joli- Beau» in *Le Français moderne*, t. XXIX, 1961, Ed. d'Artrey, Paris, pp. 263-284.

Edouard, R., *Dictionnaire des injures*, Tchou, Paris, 1973.

Gordienne, R., *Dictionnaire des mots qu'on dit «gros», de l'insulte et du dénigrement*, Ed. Hors Commerce, Paris, 2002.

Le Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, 1977.

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Société du Nouveau Littré, Paris, 1973.

Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard Hachette, Paris, 1970.

Melis, L., «Réflexions sur la structure syntaxique du SN» in *La ligne claire. De la linguistique à la grammaire. Mélanges offerts à M. Wilmet*, A. Englebert, M. Pierrard, L. Rosier, D. van Raemdock éds., Duculot, Paris-Bruxelles, 1998, pp. 99-116.

Milner, J. Cl., *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Ed. du Seuil, Paris, 1978.

Noailly, M., *L'Adjectif en français*, Ophrys, Paris, 1999.

Roggero, J., «L'Expression qualitative de la quantité» in *Sigma*, nº 4, 1979, Université Paul Valéry, Montpellier, pp. 109-151.

Salles, M., «Hypothèse d'un continuum entre les adjectifs 'modaux' et les adjectifs qualificatifs» in *L'Information grammaticale*, nº 88, 2001, L'Information grammaticale, Paris, pp. 23-27.

Trésor de la langue française informatisé.

DE QUELQUES TERMES D'ADRESSE EN ROUMAIN ET EN FRANÇAIS CORRESPONDANCE RÉFÉRENTIELLE - ÉQUIVALENCE HÉTÉRONYMIQUE

Mihaela MITU
Université de Piteşti

Résumé : *L'équivalence des structures énonciatives repose sur la mise en rapport de deux critères de nature différente. Le premier a trait à la dimension langagière (équivalence de situation énonciative - qui doit être respectée), le second est d'ordre linguistique (transformation de l'énoncé source conformément aux normes lexico-sémantiques de la langue cible).*

La restructuration linguistique exige souvent, de la part du traducteur, le recours à des modulations phrastiques puisque chaque langue dispose de ses moyens lexicaux et syntaxiques pour rendre la coloration sémantique particulière à des termes qu'on nomme le plus souvent les appellatifs-appréciatifs.

Notre exposé fera une analyse lexico-sémantique de quelques termes d'adresse roumains et leurs hétéronymes français, termes que nous essayerons d'ordonner sur une échelle de l'affectivité.

Mots clés: ***termes d'adresse, appellatifs, référence, hétéronyme.***

1. Pour une définition des termes d'adresse

Par les termes d'adresse on entend couramment l'ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son (ou ses) allocutaire(s) (C. KERBRAT-ORECCHIONI, 1994: 15).

Les termes d'adresse sont des désignateurs, résultat d'une désignation et, de ce point de vue, ils se chargent de valeurs déictique et relationnelle. Leur valeur déictique découle du fait que les termes d'adresse expriment la deuxième personne dans l'acte de l'interlocution, c'est-à-dire réfèrent à l'allocutaire. Les termes d'adresse désignent des rôles attachés aux co-énonciateurs et acquièrent ainsi une valeur relationnelle qui sert à établir un type particulier de lien social. Certains termes d'adresse sont, en grande partie, le résultat d'une activité de: (a) *conceptualisation* qui conduit à rassembler sous un format représentationnel unique une classe d'entités regroupées sur la base d'attributs communs (*idiotule/espèce d'idiot, mustăciosule/grosse moustache, mincinosule/menteur que tu es*); (b) *généralisation* dans le sens que les traits rassemblés sont représentatifs d'une catégorie; (c) *abstraction* en tant qu'aboutissement d'un processus mental; (d) *synthèse*- le sujet subsume sous une représentation unique un ensemble de traits distinctifs.

Quand on prend en considération l'emploi *en mention* (M.Charolles, 2002:9-11) des noms propres, on observe que les appellatifs spécifiques à chaque langue ne font que refléter la façon dont les locuteurs appréhendent culturellement et historiquement le monde dans lequel ils vivent et renvoient ainsi, par inférence, à des codes culturels.

Du point de vue lexico-sémantique les termes d'adresse se présentent comme des descriptions définies comportant un nom commun (ou propre) qui fournit une identification sur la catégorie et sur la fonction (sociale, publique, familiale, amicale,etc.) du particulier visé. Ce sont des descriptions définies incomplètes qui „ne sont validées que pour le seul référent ou un seul ensemble de référents" (M. CHAROLLES, 2002: 75) Les appellatifs se présentent comme des syntagmes nominaux (dorénavant SN) complexes comprenant une expression déictique:

- des SN désignant une personne unique quand on se rapporte au moment d'énonciation (*vecine/mon voisin, amice/mon ami*),
- des SN comprenant un nom de rôle et désignant des personnes qui assument des fonctions (*Domnule Ministru/Monsieur le Ministre*)

Les appellatifs sont des expressions que l'on rapporte au contexte où elles sont employées. Autrement dit, le contexte (en l'occurrence les circonstances de production-évaluation) n'est pas toujours une donnée externe: nos propos le construisent, le mettent en forme en même temps qu'ils l'exploitent:

Par exemple *birjar/cocher* /vs/ *birjarule/espèce de cocher*, où le premier groupe est une expression définie désignant la fonction et le deuxième groupe représente une expression définie évaluée en regard aux circonstances d'énonciation. Le syntagme s'ajuste au contexte pour marquer l'évaluation métaphorique péjorative.

Du point de vue pragmatique, par l'emploi d'un terme d'adresse le locuteur accomplit: (a) *un acte intentionnel* (le locuteur qui utilise telle expression manifeste sa volonté de faire allusion à une entité déterminée); (b) *un acte projectif* (il s'agit d'atteindre une certaine entité extérieure au langage et à la pensée); (c) *un acte communicationnel*, donc interactionnel (orienté vers l'interlocuteur, le déterminant à réagir au stimulus induit par l'appellatif).

2. *Classement des termes d'adresse*

Les appellatifs, en tant que termes d'identification, peuvent être regroupés en trois classes (P. CHARAUDEAU 1992: 579). À L'intérieur de chaque classe ils peuvent être ordonnés sur un axe qui représente le degré de familiarité ou de distance qui s'établit entre les interlocuteurs.

A. Identification selon le degré de connaissance:
   a) identification indéterminée: *Dumneata!, Mata!, Mă!(măi, tu, acela, ăla, hei..) Spune-mi,te rog! / Vous!, Toi!, Hé, toi, (vous, là-bas, hep, pst). Dites (dis) donc!*;
   b) identification générique: *Domnule, (doamnă, domnişoară)! Tinere! / Monsieur (madame, mademoiselle)! Jeune homme!*;
   c) identification de parenté: *Tată!, Mamă!, Bunicule!, Bunico! (buni, mamae) / Père!, Mère!, Grand-père (pépé, papi)!, Grand-mère (mémé, mami)!*;
   d) identification par nom, prénom, surnom, anthroponime.

B. Identification du rapport social:
   a) identification professionnelle et/ou par l'intermédiaire des titres, grades ou autres marques de hiérarchie ou d'appartenance à un groupe: *Domnule (doamnă) Ministru, Director (directoare) / Monsieur (madame) le Ministre, le Directeur (la directrice)!*; identification par groupes socio-politiques: *Tovarăşe (fraţilor, cetăţene)! / Camarade (compagnons, citoyens)!*

C. Identification appréciative du „rapport affectif"

Souvent, à l'instant où l'interlocuteur est interpellé, il est qualifié de manière positive ou négative. Les qualificatifs utilisés pour un tel mode d'identification exploitent, dans les deux langues, un paradigme très large qui fait référence tant au monde humain que, surtout, au monde animalier; termes affectueux: dragul *(scumpul, odorul) meu / mon cher(ma chérie), puişor, iepuraş / mon petit poussin, lapin*, etc. *;* identification négative: *mizerabile, trădătorule, târâtură / salaud, traître, petit con*, etc.

3. *Morphologie des termes d'adresse*

Dans l'usage des appellatifs le roumain se sert d'un cas spécifique, le vocatif, avec les désinences *-e* (pour le masculin), *-o* (pour le féminin), comme dans les exemples suivants*: băiat*,articulé avec le déterminant défini, *băiatul+e, băiatule / mon garçon*; *domn, domnul+e, domnule* / *monsieur*; *Maria, Mario* / *Marie*.

À remarquer que l'adjonction de ces désinences au vocatif dépend de la structure du SN dans lequel entre le nom et des relations entre les partenaires de l'échange. Dans la langue littéraire, l'appellatif (à tous les genres) au singulier/ qui entre dans des SN=N + N (complément du nom) est employé sans désinence (forme syncrétique au N., Ac.) quand il entre dans des SN=N + N (complément du nom) ou des SN=N+Dt possessif+Adj: *Băiatul tatei! Băiatul mamei! = Mon fils! Fata tatei! Fata mamei!=Ma fille! Puiul meu (drag)! Odorul (sufletul) meu!=Mon chéri! Ma chérie!*

Le français, par l'emploi du possessif, neutralise la distinction du genre du locuteur, ambiguïté qui est enlevée par le contexte.

Excepté l'ouverture d'un discours, les substantifs au vocatif pluriel employés sans déterminant apparaissent rarement dans le discours: *domnilor / messieurs, doamnelor / /mesdames, fraţilor / frères, fetelor / *filles.*

Pour le roumain, l'usage de la langue a consacré l'utilisation des formes non articulées en vocatif pour certains substantifs: *cumetre /compère, cumnate /beau-frère, nepoate / *neveu, vere / *cousin;* et des formes articulées en vocatif pour d'autres*: bunicule / grand-père, socrule / ? beau-père, unchiule / oncle*.

Les mêmes désinences caractérisent aussi les adjectifs substantivés*: rău+-ul+-e = răule / méchant que tu es, iubitule (scumpule, dragule) /mon chéri, iubito / ma bien aimée*.

En ce qui concerne la concurrence entre les vocatifs en *–e* et en *–ule*, on peut remarquer que la première confère au nom un sens objectif, neutre, tandis que la deuxième charge le nom d'un sens figuratif, ajoute à sa valeur sémantique le sème péjoratif, ironique, et, dans de rares cas, une valeur affective positive.

Copile!- appellatif neutre.

„Ieşi copile cu părul bălai afară şi râde la soare!" / Enfant aux cheveux blonds, sors dehors et souris au soleil! (I. Creangă - *Amintiri din copilărie*)

Copilule / enfant que tu es, suggère une personne avec un comportement enfantin.

L'opposition dénotatif – connotatif (sens objectif – sens subjectif) se manifeste dans l'emploi des noms de métiers.

Sens objectif – pour les noms employés au vocatif singulier, avec ou sans désinence (pour certains noms la forme du vocatif coïncide avec celle du nominatif) et au vocatif pluriel: *birjar(e), birjari / cocher(s), copile, copii / enfant(s).*

„Chelner, o bere rece! / Garçon, une bière fraîche!

„-Nu vrei să te vadă ăia cu mine, doctore Florea?"

„-Vous ne voulez pas être vu avec moi, hein, docteur Florea?"

(D.R. Popescu, in T. CRISTEA, 2000: 119)

„La bulivar, birjar, la bulivar! /Au boulevard, cocher, au boulevard!" (I.L. Caragiale, in C. SCURTU, A. RADULESCU, 2005: 5)

Le sens figuré, suggère „des défauts spécifiques aux pratiquants de ces métiers, mais vise des personnes qui n'ont rien à voir avec le métier en question". Par exemple, dans la rue, un passant s'adressant à un autre passant qui l'a dérangé avec ses propos:

„Ciobanule, unde-ai învăţat să vorbeşti aşa?"

„?Berger que tu es, où as-tu appris à parler comme ça?"

La même dépréciation est à remarquer pour les vocatifs féminins finissant en –*o* : *soacră / belle-mère*

soacro / emmerdeuse que tu es.

L'appellatif *soacro* ne désigne pas la relation de parenté, mais le trait de caractère d'une femme emmerdeuse.

4. *Emplois discursifs et relations hétéronymiques des termes d'adresse en roumain et en français*

Le texte source que le traducteur doit transférer en langue cible, est formé d'unités actualisées dans un contexte déterminé, donc d'énoncés (l'énoncé étant considéré, dans la grande majorité des cas comme unité de traduction). Il en résulte que le sens passe par la „signification" de la phrase en contexte (O. DUCROT, 1982: 7). Dans le processus de traduction, „le texte est un concept à deux visages" (T. CRISTEA, 2000: 69), en miroir: le texte cible doit rendre les mêmes relations que celles qui existent dans la langue source.

Souvent, les textes sont en correspondance référentielle et non en équivalence hétéronymique. Si deux unités lexicales, simples ou complexes, sont reliées par la relation de traduction R, elles sont désignées par le terme d'hétéronymes et leur relation R est une relation d'hétéronymie. (T. CRISTEA, 2000: 41)

Dans l'acte de traduction, le traducteur doit trouver la possibilité de transmettre des données informationnelles, affectives et cognitives. L'équivalence des structures énonciatives qui règle les relations hétéronymiques, repose sur la mise en rapport de deux critères de nature différente. Le premier a trait à la dimension langagière (pragmatique, équivalence de situation énonciative qui doit être respectée), le second est d'ordre linguistique (transformation de l'énoncé source conformément aux normes lexico-syntaxiques de la langue cible).

Tout appellatif reflète une certaine vision du locuteur, d'une représentation de la situation à laquelle il est confronté. Les mécanismes langagiers qui s'articulent linguistiquement d'une manière idiosyncrasique, reflètent cette vision du locuteur.

Prenant comme critère de classification la référence à l'instance énonciative (aux conditions de déroulement de l'action, aux styles fonctionnels, aux états thymiques du locuteur), les appellatifs se présentent comme des structures énonciatives modalisées qui expriment des réactions spontanées du locuteur à l'égard:

a) des appréciations relatives à une personne,
b) de la situation dans laquelle il se trouve,
c) de son état affectif.

Les appellatifs entrent dans des structures dialogiques et se présentent sous la forme d'énoncés qui peuvent être classifiés d'après deux critères conversationnels: (1) la nature de l'échange: confirmatif/vs./réparateur; (2) l'orientation de l'intervention: proactive/vs./rétroactive.

4.1. *Termes d'adresse dans des échanges confirmatifs (d'ouverture et de clôture)*

Selon les styles fonctionnels (style officiel, solennel, de nature rituelle, courant), le roumain connaît les structures suivantes:

Doamnelor şi Domnilor / Mesdames et Messieurs

Domnule Ministru / Monsieur le Ministre

Ce qui a l'aspect d'une paraphrase littérale (transfert terme à terme) n'est qu'une illusion car les divergences structurelles entraînent une position différente de l'article défini (antéposé en français, Ø en roumain), présence d'une désinence du vocatif en roumain pour le premier terme.

Les termes d'adresse au singulier sont, en roumain, suivis par des noms désignant la fonction. Ces appellatifs marquent „l'attitude de déférence dans un dialogue institutionnalisé" (G. SCURTU, 2005: 4) .

Dans les exemples suivants :

(1) *Stimaţi (Dragi) clienţi (colegi*) = « Chers clients (collègues) »,

(2) *Iubiţi credincioşi* = « Mes chers croyants »

les énoncés sont formés par un qualificatif et un nom. Le choix de l'un ou de l'autre qualificatif exprime, en roumain, le rapport affectif (le deuxième terme étant marqué), fait qui est neutralisé en français par l'emploi indifférencié du qualificatif « cher ». Le terme « stimaţi » marque un plus haut degré de déférence par rapport à l'interlocuteur ; son correspondant français « estimé » n'entre pas dans la construction de tels appellatifs. Un énoncé comme celui de sous (2) est l'appellatif courant qui ouvre le discours du prêtre à la messe. Étant le représentant de Dieu devant ses croyants, le prêtre exprime, par cette forme de salut, l'amour non conditionné que l'entité divine répand sur tous les croyants. Par association, l'appellatif : « Iubiţi colegi » = « Mes chers collègues » renferme une pointe d'ironie de la part du locuteur. Le nom désigne une collectivité et les sentiments qu'un locuteur éprouve pour chaque membre de la collectivité désignée, connaissent un degré différent d'affectivité. En revanche, le singulier : *Iubite coleg* = « Cher collègue », *iubită colegă* = « Chère collègue » irait dans l'expression d'un rapport d'affectivité marquée entre les interlocuteurs. On observe que dans la traduction de certains appellatifs le terme marqué en roumain est neutralisé en français par le choix de l'hétéronyme « cher » ayant un caractère générique qui obscurcit, en quelque sorte, l'expression du degré d'affectivité de l'unité source.

La paraphrase directe (relation d'hyperglycémie) entre les hétéronymes est à signaler dans le vocabulaire juridique : *Inculpat* ! = « Inculpé ! », *Cetăţeni* != « Citoyens ! ». On constate, en roumain, l'homonymie entre le vocatif et le nominatif sans article. Il convient de remarquer aussi l'appellatif roumain *Onorată instanţă*, signifiant la cour dans son ensemble, qui se trouve en relation de polysémie divergente avec des termes différents en français, selon que l'on s'adresse au juge « Monsieur le Juge », «Votre Honneur » , à l'avocat « Monsieur l'Avocat Général », aux jurés « Messieurs les Jurés ».

4.2. *Termes d'adresse dans des interventions proactives* (qui visent à provoquer une réaction positive de la part de l'interlocuteur)

Les appellatifs auxquels nous nous sommes arrêtée, peuvent être encadrés dans le registre courant et familier : *mamă dragă* = « *mère chérie », *draga mamei* = « ma chérie, ma fifille, ma fille chérie », *dragul tatei* = « mon fils, fiston ».

L'appellatif *mamă dragă* est adressé par une mère à sa fille. Tel qu'il est construit, l'appellatif met en vedette le nom *mamă* pour faire référence à la fille. La mère fait semblant d'emprunter à la fille l'appellatif que celle-ci lui adresse. L'appellatif exprime, par ce type de construction, un haut degré d'affectivité, une identification du locuteur à la personne de l'allocutaire. Les exemples suivants viennent confirmer cette caractéristique des appellatifs roumains : *Măi tată !. Frate ! Soro !* = « Mon vieux ! Mon ami(e) ! Ma chérie ! » (trad. litt. : Hé, papa ! Frère ! Sœur !). Bien que le locuteur fasse appel à un terme désignant une relation de parenté, en réalité, la signification de ce sème est neutralisée ; ce qui subsiste dans l'appellatif, vise à exprimer l'adhésion, les rapports amicaux entre les interlocuteurs. Le locuteur se déclare l'égal de son interlocuteur et se considère comme faisant partie de son entourage familier.

Dans la pièce de théâtre *La soif de la montagne de sel* de Marin Sorescu, le pêcheur Jonas s'adresse à deux de ses confrères et s'imagine la discussion entre ces deux pêcheurs pendant leur travail :

(3) « - Dar uite, voi, pentru că aţi fost doi v-aţi încurajat unul pe altul (imitând)

-Nu te lăsa, măi tată !,

-Nu mă las, tăticule !

-Nu te lăsa, tăticule !

-Nu mă las, măi tată !…(pauză)

Şi uite unde-aţi ajuns. Mare noroc, zău. » (p. 38)

(4) « - Vous, au moins, à deux, c'est différent, on s'encourage l'un l'autre. (Imitant)

-Tiens bon, vieux !

-T'en fais pas vieux, je tiens bon !

-Tiens bon, vieux !

-T'en fais pas vieux, je tiens bon !…(silence)

Et voilà. Voilà où vous en êtes…C'est ce qui s'appelle une chance, hein ? »

Entre les deux pêcheurs il n'y a pas de relations familiales. Les interventions proactives et rétroactives et leur symétrie expriment l'affectivité, l'accord, la bonne entente entre les pêcheurs au travail. Ces appellatifs, ayant la même signification, sont lexicalisés par des expressions variées qui rendent la subjectivité, l'affectivité dans le langage : « Măi, tată ! »: interjection, N. vocatif ; « Tăticule ! »:N. diminutif, vocatif. Le traducteur a choisi pour ces différentes formes de l'appellatif un hétéronyme général, « mon vieux », qui n'exploite que la relation amicale, la bonne entente entre les deux pêcheurs. La fonction expressive du langage est plus atténuée dans la variante en langue cible.

Une autre série de termes dont nous nous occupons sont: *dumneavoastră, dumneata, dumitale, matale, mata*, hétéronyme français, *vous.* Ces termes d'adresse se chargent d'une valeur socio-situationnelle selon le contexte où ils sont employés.

(5) « - Domnule profesor, (…) mii de scuze, nu v-am recunoscut (…)

-A, dumneata erai ? exclamă plăcut surprins profesorul… »

(I. Băieşu, in D. TOMA, 1996: 77/200)

(6) « - Monsieur le professeur, (…) Toutes mes excuses, je ne vous ai pas reconnu.

- Ah, c'était vous ?! s'exclame agréablement surpris le professeur. »

En roumain l'appellatif *dumneata* se charge d'une valeur sociolinguistique. Dire *dumneata* à quelqu'un signifie : (1) se donner à soi-même un certain statut social (de supérieur à inférieur tout en préservant une forme de politesse) ; (2) donner un statut à autrui. L'association *dumneata* et verbe à la deuxième personne du singulier est à mi-chemin entre *dumneavoastră* = « vous » et *tu* = « tu ».

Dans l'exemple suivant le traducteur a préféré l'hétéronyme *tu* pour le terme *dumneata*, pour rendre plus explicite la relation sociale (mère-fils).

(7) « Mama s-a aşezat pe bancă ostentativ, interzicând copilului să ia loc lăgă ea.

-Dumneata ai să stai în picioare ! se răsteşte mama flugerându-l cu o căutătură duşmănoasă. »

(T. Arghezi, in D. TOMA, 1996: 63/181)

(8) « La mère s'est assise sur le siège avec ostentation, interdisant à l'enfant de prendre place près d'elle.

-Toi, tu vas rester debout !dit la mère d 'une voix sévère, en le foudroyant d'un regard hostile. »

Les appellatifs suivants : *nene* = « tonton, pépère », *tanti, mătuşă, mătuşică* = « tante », *moş, taică* = « oncle, père », souvent employés, en roumain dans la conversation courante, familière, ne désignent pas nécessairement des relations de parenté. Ils entrent dans des formules d'adresse à affectivité faible ou nulle et, dans un énoncé proactif, marquent la fonction conative du langage. Par exemple, un dialogue au marché entre le client et une vieille marchande pourrait avoir l'aspect suivant :

(9) « - Mătuşă (mătuşică), cât ceri pe brânza asta ? »

(10) « - C'est combien ce fromage ? », sans appellatif en français.

Dans l'exemple suivant, l'appellatif *nene* et l'emploi de la deuxième personne du singulier suggèrent au lecteur les relations sociales entre les interlocuteurs. L'hétéronyme français *monsieur* et la deuxième personne, forme de politesse neutralisent la relation de familiarité entre les interlocuteurs :

(11) « - Nene, te superi dacă vin şi eu cu tine puţin în casă ? »

(12) « - Monsieur, est-ce que cela vous dérange si je viens un peu avec vous à la maison ? » (I. Băieşu, in D. TOMA, 1996: 76/197)

(13) « Mădălina fu adusă. (…). -Nu fi neroadă, fato, când vor boierii să-ţi vadă mutra. »

(14) « Mădălina fut amenée (…). – Ne sois pas bête, ma fille, puisque ces messieurs veulent voir ta frimousse. » (L. Rebreanu, in T. CRISTEA, 2000: 175)

Selon l'orientation de l'intervention, par les appellatifs, le locuteur peut marquer la réaction positive ou négative par rapport aux dires ou au faire de l'interlocuteur, choisissant à surnommer le co-énonciateur selon les qualités ou les défauts de celui-ci. À ce niveau le roumain préfère l'emploi des adjectifs substantivés, formés avec les suffixes *–ule* (masc.), *-o* (fem.). La lexie nominale ou adjectivale qui en résulte, formée d'un caractérisant général et d'un déterminant spécifique confère au nom une nuance péjorative: *laş-ule* = « lâche que tu es », *birjar-ule* = « cocher que tu es », *fato* = « ma fille » Le suffixe roumain a comme correspondent français une paraphrase interlinguale. Dans notre exemple, les formatifs suffixaux deviennent, dans le transfert de la langue source à la langue cible, unités de traduction (étant considérés support de sens). Il s'ensuit que la structure non incorporante devient unité de traduction diluée dans la langue cible. Le cas inverse existe aussi: la lexie „chauffard" a comme hétéronyme roumain la paraphrase „ şofer de duminică".

4.2.1. Bien que les noms propres soient des identifications sans descriptions, il arrive que ceux-ci perdent leur statut et deviennent des noms communs dans des emplois synecdochiques : « Tu es un Don Juan », ou ce qui est saillant est la caractérisation par une propriété. Dans ce cas les textes (termes) de la langue source et de la langue cible sont en correspondance référentielle et non en équivalence hétéronymique.

Par le procédé d'adaptation, l'unité lexicale de la langue source est transférée à l'univers encyclopédique du lecteur dans la langue cible. Le traducteur substitue à l'unité source une unité de sa propre culture (ethnocentrisme) et le niveau du message constitué en situation l'emporte sur la réalisation lexicale : *Hagi Tudose ce eşti !* = « Harpagon que tu es !». Le personnage Hagi Tudose, créé par B.St.Delavrancea, est défini par le même trait de caractère que le personnage de Molière.

5. *En guise de conclusion*

Les appellatifs se chargent d'une coloration sémantique particulière, leur emploi étant conditionné par le registre de langue, les relations socioculturelles, les conditions extralinguistiques. La restructuration linguistique dans le processus de traduction d'une langue à l'autre exige souvent de la part du traducteur le recours à des modulations phrastiques, à des paraphrases interlinguales, à des adaptations puisque chaque langue dispose de ses moyens syntaxiques et lexicaux.

BIBLIOGRAPHIE

Avram, M., *Gramatica pentru toţi*, Humanitas, Bucureşti, 1997
Ballard, M., (éd.) *Traductologie, linguistique et traduction*, Artois Presses Université, 2003
Charolles, M., *La référence et les expressions référentielles en français*, Ophris, Paris,2002
Cosăceanu, A., *Linguistique et didactique. Domaine franco-roumain*, Cavallioti, Bucureşti, 2002
Cristea, T., *Contrastivité et traduction*, TUB, Bucureşti,1983
Cristea, T., *Startégies de la traduction*, Fundaţia « România de Mâine », Bucureşti, 2000
Ducrot, O., *Les échelles argumentatives*, Minuit, Paris, 1982
Kerbrat-Orecchioni, C., *Les interactions verbales*, II, Armand Colin, 1994, Paris
Maingueneau, D., *L'Enonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1990
Scurtu, G., Rădulescu, A., « Caractéristiques du système des noms d'adresse en roumain par rapport au français » dans *L'Information Grammaticale*, No. 105, mars 2005, pp. 3-6
Sources des exemples:
Sorescu, M., *Setea Muntelui de Sare*, trad. par Fauci Bentz Paola, *La soif de la Montagne de Sel* Domens, Pézens, 2003
Toma, D., *Exerciţii de traducere (română-franceză),* Babel, Bucureşti, 1996.

NÉOLOGIE IDENTITAIRE ET POLYSÉMIE À TRAVERS LES ENQUÊTES QUANTITATIVES : LE CAS DE 'BOLOS'

Alena PODHORNÁ-POLICKÁ[1]
Université Masaryk de Brno
Anne-Caroline FIÉVET
Université Paris Descartes

Résumé *: Cet article présente les résultats d'une enquête quantitative réalisée sur la circulation du néologisme identitaire 'bolos'. Cette apostrophe péjorative qui comporte un sémantisme riche et qui est étymologiquement opaque a subi des glissements de sens importants selon les milieux sociaux / régions / moyens et l'époque de familiarisation avec ce lexème. Pour ce faire, notre enquête a consisté en une méthode de collecte par voie de questionnaires papier et de questionnaires en ligne sur Internet (plus de 1200 réponses) récoltés entre mars 2008 et janvier 2009. Dans le but de mieux comprendre la circulation et la vie des néologismes, nous souhaitons montrer sur quoi reposent les mots identitaires : expressivité, instabilité temporelle et sémantique.*

Mots-clés : ***circulation des néologismes, glissement de sens, mots identitaires.***

Introduction

De quels moyens un chercheur en socio-lexicologie dispose-t-il quand il décide d'observer le cheminement d'un néologisme identitaire qui émerge dans les milieux argotisants et se répand d'un argot des cités de banlieues vers l'argot commun des jeunes ? Telle était notre question initiale lorsque nous avons repéré la propagation spectaculaire du terme *bolos* dans les conversations des jeunes Parisiens vers la fin 2005 - début 2006. Ce lexème a particulièrement attiré notre attention à cause de son étymologie obscure (qui provoquait à cette époque - et provoque toujours - des acceptions polysémiques), de ses reprises médiatiques de plus en plus récurrentes et, notamment, de ses revendications identitaires que nous avons pu recueillir de la part des jeunes que nous avons interviewés et questionnés, ainsi que par l'intermédiaire de témoignages lus sur les forums Internet – bref, une unité lexicale au potentiel scientifique extrêmement riche.

Dans le présent article, nous souhaitons présenter plusieurs méthodes de recherche en socio-lexicologie : d'une part, les résultats d'une enquête quantitative menée auprès de 1204 francophones qui a dévoilé l'extension actuelle de l'usage du lexème dans la population, puis, d'autre part, l'analyse des attestations médiatiques qui ont dévoilé les probables chemins historiques de la circulation de ce lexème. Ceci a pour but de nous permettre de nous interroger plus objectivement sur la polysémie actuelle de *bolos* et sur les canaux de sa circulation.

Enquête sur la circulation d'un néologisme

Partant de l'hypothèse que notre néologisme est notamment utilisé par les jeunes de la région parisienne, nous avons mis en place, en mars 2008, un questionnaire papier traditionnel afin de mieux comprendre son sémantisme, la durée de son

[1] Ce travail a bénéficié du soutien de l´Agence des subventions de la recherche de la République tchèque (projet de recherche n°405/09/P307 *L'expressivité dans l'argot des jeunes sur fond de problématiques autour de la quête de l'identité individuelle et groupale*).

utilisation et son extension en dehors de la capitale (les enquêtés ont été des étudiants des universités de Paris, d'Amiens et de Nice). Afin d'observer des pistes de diffusion plus larges et plus représentatives, une deuxième version a été créée – à la fois une version électronique et sa réplique exacte sous forme papier. Cette étape nous a permis d'obtenir des réponses venant de toutes les régions de France ainsi que des pays francophones. La version en ligne, abritée sur le site de l'Université Masaryk de Brno (*http://is.muni.cz/www/12093/argot.html*) s'est révélée la plus fructueuse quant à la quantité des réponses : elle nous a permis d'obtenir, entre septembre 2008 et janvier 2009, plus de 650 réponses (soit un peu plus de 54 % de la totalité des réponses obtenues).

En revanche, la version papier nous a permis de cibler de façon plus précise les tranches d'âge supposées connaître le lexème étudié et d'affiner ainsi les acceptions de *bolos* parmi les jeunes. D'autres avantages de la version électronique par rapport à la version papier reposent sur la saisie automatique des réponses et sur la garantie de leur lisibilité, mais surtout sur la provenance géographique variée des enquêtés : francophones des quatre coins du monde (y compris du Québec, de la Réunion et d'autres pays francophones européens) ainsi que Français et bilingues (de naissance ou non) vivant dans des pays non francophones.

En additionnant les trois versions de l'enquête, nous avons pu récolter en moins de 11 mois un échantillon assez représentatif comportant 1204 réponses dont 481 (soit 40%) ont été positives – utilisation active ou connaissance passive.

METHODE D'ENQUETE		PERIODE	NOMBRE TOTAL DES ENQUETES	USAGE			MOYENNE D'AGE		SEXE		DOMICILIATION
				Activement	Passivement	Ne connaît pas			Hommes	Femmes	
VERSION 1.0 PAPIER		mars-août 2008*	233 (19,4%)	44 (23%)	48 (16,6%)	141 (19,5%)	22,1		92 (19,5%)	141 (19,3%)	136
VERSION 2.0 PAPIER		septembre-décembre 2008**	317 (26,3%)	91 (47,7%)	106 (36,6%)	120 (16,6%)	20,8		132 (28%)	185 (25,3%)	179
VERSION 2.1 EN LIGNE		10 septembre – 16 février 2009	654 (54,3%)	56 (29,3%)	136 (46,8%)	462 (63,9%)	6 réponses sans indication d'âge	27,6***	248 (52,5%)	406 (55,4%)	265
											296
											54
											39
TOTAL			**1204**	**191 (15,9%)**	**290 (24,1%)**	**723 (60%)**	**24,7**		**472 (39,2%)**	**732 (60,8%)**	**580 (48,2%)**
											500 (41,5%)
											57 (4,7%)
											67 (5,6%)

	Ile-de-France
	Reste de la France
	Autres pays francophones
	Pays non-francophones

Tableau n°1 : Résultats globaux d'une enquête quantitative

Légende :

* Dans un premier temps, les questionnaires ont été distribués à des ami(e)s et aux étudiant(e)s - notamment de l'Université Paris Descartes (51 personnes).

** Dans cette phase, les questionnaires ont été distribués à 183 étudiants à l'Université

Paris XII à Créteil et à 25 étudiants à l'Université de Nice Sophia Antipolis.
*** Le chiffre peut être inférieur à la réalité : 6 enquêtés qui n'ont pas indiqué leur âge, probablement des professeurs d'un certain âge, pourraient influencer la valeur moyenne et la tirer vers le haut.

***Bolos* dans les médias: un « mot identitaire »**

Parallèlement à notre enquête par questionnaire, nous relevons régulièrement les attestations médiatiques qui nous donnent des informations plus sporadiques, mais quand même importantes sur le plan de l'évolution de la circulation de ce lexème. Parmi de nombreuses attestations relevées entre 2003 et 2009, citons le témoignage de deux professeurs de lycées de la banlieue parisienne (des départements « 9.3 » et « 9.4 ») : « *A la manière dont mes élèves utilisent le mot "boloss" pour s'apostropher entre eux, j'ai pressenti qu'il ne devait pas être bien aimable [...]. Mais qu'est-ce que ça veut donc dire ? Quel défaut stigmatise-t-il ? Ils l'utilisent dans toutes sortes de situations, discrètement en classe, à la cantonade dans la cour. [...]. Des adolescents interrogés ont été bien incapables de m'en donner un équivalent clair. […] et concluent, comme souvent, "Je sais ce que ça veut dire mais je ne sais pas le définir"* » (BUTAUD et KOVACS, 2008 : 37). Ce témoignage nous paraît symptomatique pour les discussions autour des acceptions possibles de ce lexème sur les forums Internet, non seulement entre parents et enseignants, mais également entre jeunes des différents coins de l'Hexagone. Plus ce néologisme se diffuse, plus ses emplois sont variés puisque les jeunes ressentent une expressivité très forte de ce lexème mais, ignorant sa signification exacte, ils expérimentent son utilisation dans différents contextes (insultes, frime, vannes machistes, etc.).

Une autre attestation de cette hésitation a pu être relevée de la part du rappeur Sefyu, dans une séquence enregistrée sur la radio Skyrock le 24 avril 2006. Le rappeur interrogé ne sait pas vraiment comment définir *bolos* alors que ce mot est pourtant un des titres de son nouvel album (intitulé « Qui suis-je »). Quand l'animateur de Skyrock lui pose la question de la signification de *bolos*, ce dernier hésite beaucoup et finit par évoquer une signification vague puisqu'il s'agirait pour lui d'un « jeune qui consomme beaucoup, qui suit les différentes modes ».

Le caractère opaque du mot *bolos* provoque son maintien parmi les mots favoris des jeunes de toute la génération actuelle du fait que son sens est seulement deviné de sa contextualisation : « *Au début, je me suis dit qu'il devait s'agir d'une nouvelle forme de "beauf". Je me fiais certainement à une proximité phonique [...]. De plus, méritait ce qualificatif l'élève qui ventait de s'illustrer par une remarque déplacée, une question peu judicieuse. Le "boloss" devenait "benêt". Mais il semblait aussi pouvoir se faire l'équivalent de l'ancien "fayot" initialement remplacé par le peu élégant "suceur". D'où venait pourtant ma désapprobation ? Peut-être du fait que j'ai vite lié le "boloss" à l'ancien "toubab" devenu "babtou". Le "boloss" serait-il une nouvelle forme du "petit blanc" ? [...]. Un collègue a fait un rapport après avoir été traité de "boloss" par un élève aussi blanc que lui. La traduction la plus judicieuse serait donc finalement "ringard"* » (BUTAUD et KOVACS, 2008 : 37).

Cette caractéristique d'un mot polysémique à l'usage particulièrement vague permet de ranger *bolos* parmi les argotismes qu'Alena Podhorná-Polická propose d'appeler des « mots identitaires », c'est-à-dire « *les lexèmes à haute fréquence d'emploi (les plus « in », branchés, à la mode) et/ou lexèmes qui sont perçus comme identitaires, comme symboles d'une génération ou, plus étroitement, d'un groupe de jeunes* » (PODHORNA-POLICKA, 2009 : 220). Hormis les axiologiques péjoratifs –

insultes -, ceci est également le cas typique des axiologiques évaluatifs – intensificateurs (par exemple : *chanmé, de la bombe, mortel*, etc.). Leur expressivité s'efface vite avec leur haute fréquence d'emploi et d'une part, ils sont souvent vite remplacés par d'autres mots de la série synonymique et d'autre part, ils peuvent devenir des mots emblématiques d'une génération si les médias les relaient.

Ce que *bolos* veut dire

Dans le discours, chaque forme d'attaque, d'insulte, de péjoration se fait comprendre dans une configuration discursive particulière au niveau du contexte et de l'intonation : *Bolos, va ! T'es qu'un bolos !* Se faire traiter de *bolos* de la part d'un jeune adolescent, issu de l'immigration et vivant dans les cités sensibles, provoque nécessairement des questions au sujet de son contenu sémantique chez les personnes visées par cette apostrophe dont la transparence étymologique est - en plus - obscure. Ce questionnement que se posent surtout les enseignants et les parents d'adolescents est récurrent et les réponses qu'apportent les médias à ce sujet contribuent à la circulation de la connaissance passive de ce lexème en dehors de ses deux catégories privilégiées pour lesquelles ce lexème est identitaire, à savoir les jeunes (jusqu'à 25 ans environ) et les habitants des cités sensibles d'Île-de-France.

Pour résumer les différents sens du mot *bolos* proposés par les personnes ayant déclaré l'utiliser activement ou le connaître passivement, nous nous servirons de trois grandes catégories typologiques pour le classement des insultes, à savoir des ontotypes (ERNOTTE et ROSIER, 2004), des sociotypes (LAFONT, 1978) et des ethnotypes (BRES, 1993). L'apostrophe *bolos* peut alors viser soit les défauts physiques, soit les défauts moraux de la personne insultée ; d'après le classement des axiologiques péjoratifs (LAFOREST et VINCENT, 2004 : 64-65), nous retrouvons les sèmes identiques parmi les synonymes indiqués par nos enquêtés : a) *manque de force ou de courage* : certains enquêtés ayant associé *bolos* aux synonymes « peureux, sans personnalité, faible » ; b) *manque d'expérience ou de maturité* : « pas débrouillard » ; c) *manque d'intelligence* : « bête » ; d) *manque d'égard ou de respect envers autrui* : « orgueilleux, lourd, insupportable, agaçant, ennuyeux, hypocrite et e) *manque de respectabilité* : « pigeon, fiote ». En dehors de ces catégories de Laforest et Vincent, nous pouvons également classer parmi les acceptions ontotypiques les synonymes « chanceux » et « drôle », ainsi que les synonymes aussi polysémiques que *bolos* : « bouffon, blaireau, boulet, tocard, beauf ».

Or, comme mentionné *supra*, insulter quelqu'un de *bolos* peut viser également les qualités sociales (socio-économiques) : « marginal », « cas social », la proximité du sujet au monde délinquant : « qui détient de la drogue », le lien du social au vestimentaire : « qui n'est pas à la mode, moche » (ou paradoxalement aussi « qui suit une certaine mode, beau ») ou un classement social du point de vue des jeunes défavorisés : « bourgeois », « qui n'est pas de la cité » (ou bien, dans l'optique inverse : « qui vient de la cité »).

La différenciation sociale assez fréquente dans nos questionnaires a même parfois été élargie à la différenciation ethnique : *bolos* devenant un ethnotype pour désigner un « blanc de souche » et rarement même un « tsigane ».

Cet éventail synonymique large soutient notre hypothèse d'une polysémisation facile des « mots identitaires » où la forte expressivité cause une explosion de l'usage multicontextuel pour prouver aux autres membres du réseau de communication que l'énonciateur est « in », qu'il sait utiliser les mots identitaires les plus emblématiques (sans nécessairement connaître son sens exact ou son étymologie). L'étymologie

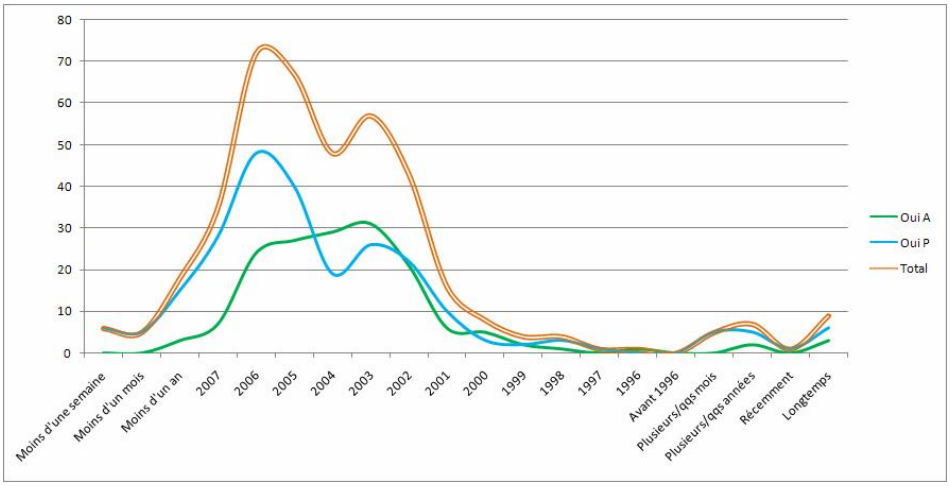
incertaine de *bolos* est, à notre avis, une des principales causes de cette polysémisation : prenons par exemple le rapprochement fautif de *bolos* par paronymie avec *beau gosse* de la part de plusieurs enquêtés (pour l'analyse étymologique plus détaillée, cf. Fiévet et Podhorná-Polická, à paraître).

Depuis quand on peut entendre *bolos*

L'aspect péjoratif de *bolos* semble émerger de son emploi le plus ancien, très probablement né dans les cités de banlieues, où les clients des dealeurs (venus de l'extérieur) ont été surnommés les *bolos*. Lié sans doute avec leur peur d'entrer dans une cité sensible et avec la facilité de les « gruger », ce sens s'est étendu à l'ensemble des individus lâches, faciles à arnaquer, qu'on ne respecte pas – bref, *bolos* est devenu un concurrent plus moderne, donc plus expressif de *bouffon* ou de *boulet*. L'aspect ethnique et social, dans la logique de polysémisation, joue aussi un certain rôle : dans les cités pluriethniques, les clients venant pour acheter de la drogue ont été souvent des riches « bourges » et « céfrans », « fromages blancs », c'est-à-dire des Français « de souche ».

Même si nous manquons pour l'instant de certitude concernant la façon dont *bolos* s'est infiltré dans le lexique des dealeurs, nous pouvons cependant tracer sa propagation d'abord dans l'argot commun des cités, puis vers l'argot commun des jeunes. Pour faire ceci, confrontons les deux approches mentionnées *supra* : si l'on remonte le temps, le fil peut être suivi à la fois à partir des résultats obtenus par le biais d'une enquête quantitative (question sur l'époque : depuis quand nos enquêtés connaissent *bolos*) et à partir des attestations médiatiques de ce lexème que nous avons pu relever depuis plus de deux ans.

Graphique n° 1 : Réponses à la question « depuis quand connaissez-vous ce lexème ? »



Légende :
OUI A – utilisation active
OUI P – connaissance passive

Si l'on examine le graphique, on observe deux pics et on peut donc décomposer la diffusion de *bolos* selon trois phases :

1) la période avant 2003 (c'est-à-dire les réponses de ceux qui déclarent le connaître depuis plus de 5 ans) : il est difficile de dire quel sens le lexème avait à cette époque, mais des témoignages des jeunes de quartiers les plus âgés (25-30) qui déclarent l'avoir utilisé nous affirment le sens de « client d'un dealer » (comme en témoignent les contextualisations dans les chansons de rap et quelques observations d'ordre sociologique (KOKOREFF, 2005 ; LAFFITTE et YOUNSI, 2004).
2) Entre 2003 et 2006, le lexème conserve ce sens de « client d'un dealer », et il tend également à glisser vers le sens de celui qui se fait facilement gruger (le « pigeon »), d'où le blanc (« Français de souche »). Nous avons relevé des preuves de la circulation de ce sens à la fois dans les médias (chansons de rap, premières attestations sur les forums Internet) et dans nos entretiens qualitatifs auprès des jeunes de Garges-lès-Gonesse en 2005.
3) Un deuxième pic de diffusion de ce néologisme peut être observée à partir de fin 2005-début 2006, époque qui correspond aux émeutes de novembre 2005 dans les banlieues parisiennes. C'est également la période à laquelle *bolos* commence à être repéré par les journalistes opérant dans « les quartiers » (par exemple, le tout premier article du *Monde* recensant *bolos* date du 11 mars 2005, d'autres d'après la période des émeutes ; citons également les journalistes suisses de *l'Hebdo* – cf. Michel, 2006 : 153). À partir de cette époque, la question de la signification de ce « nouveau » mot est largement discutée sur les forums de discussion sur Internet, même en dehors de l'Île-de-France. Depuis 2006 environ, *bolos* est devenu extrêmement polysémique, signifiant à la fois « celui qui se fait avoir », « le boulet », une insulte générique, voire même un terme d'adresse amical ; son axiologie est purement contextuelle.

L'essor rapide de *bolos* à cette époque peut être également documenté par le témoignage d'un des auteurs du dictionnaire *Lexik des cités* (2007), Cédric Nagau, qui explique dans une interview : « *au moment où on a choisi les mots, bolos n'était pas encore apparu. Mais on l'a vu se développer très rapidement* » (article du *Monde*, du 28 septembre 2007).

Voir un néologisme se diffuser : la médiatisation récente de *bolos*

Si *bolos* n'est rencontré que sporadiquement dans les médias jusqu'à la fin de 2007, les attestations médiatiques des derniers mois font preuve de la reprise médiatique de ce lexème en tant qu'un emblème générationnel néologique.
On peut témoigner de cette hypothèse grâce à plusieurs relevés médiatiques exemplaires de la période en question jusqu'à nos jours (juin 2009):
- Mi-juillet 2007, suite à l'exclamation « *Bolos !* » d'une participante Tatiana dans l'émission de télé-réalité *Secret Story 1*, la production qui résume toutes les expressions de la semaine lors de la grande émission hebdomadaire ajoute pour ce propos: « *Désolé, ce mot n'est pas encore référencé dans le dico de la maison…* », ce qui confirme l'idée de sa faible connaissance inter-générationnelle à Paris même, exposé supra dans le propos de Cédric Nagau.
- Dans le film de Laurent Cantet *Entre les murs* sorti en 2008 et qui raconte la vie scolaire d'un professeur dans un collègue « sensible » de Paris, une jeune actrice-étudiante qui a eu la possibilité d'improviser, traite ses camarades de classe de *bolos* dans la cour. Or, ni dans le roman de Frédéric Bégaudeau qui date de 2006 et dont est tiré le film, ni dans le scénario du film lui-même, sorti en 2008 après le succès d'*Entre les murs* au cinéma, on ne retrouve la trace de *bolos*. Ceci montre la propagation rapide de notre lexème ainsi que l'importance identitaire que les jeunes lui attribuent.

- Une des preuves de la diffusion médiatique récente du mot *bolos* est le sketch de l'humoriste Elie Semoun intitulé *Kevina et MSN* qui a pour but de caricaturer une adolescente (ce sketch est la suite d'autres sketchs célèbres d'Elie Semoun mettant en scène l'adolescente Kevina). À l'automne 2008, l'humoriste présente son nouveau sketch sur le plateau du « Grand Journal » sur *Canal +* et le mot *bolos* est tout à fait absent. Or, quelques mois plus tard, le 3 janvier 2009, dans l'émission « Les stars du rire » diffusée sur *France 2*, le mot *bolos* apparaît sous la forme « *t'es qu'une bolos, t'es qu'une mytho* ». Il est alors certain qu'Elie Semoun, en quelques mois, a pris conscience du poids identitaire de ce néologisme et l'a inséré dans son sketch.
- Enfin, notre toute dernière attestation médiatique date du 6 mai 2009, dans le feuilleton « Fais pas ci, fais pas ça », diffusé à 20h35 sur *France 2* et qui raconte l'histoire de deux familles voisines habitant en banlieue parisienne. Alors que le beau-père qui est chanteur professionnel s'apprête à chanter dans le lycée de la fille aînée âgée d'environ 15 ans, le fils cadet d'environ 12 ans s'exclame « *moi j'trouve que c'est bien qu'tu chantes !* », ce qui provoque immédiatement la réaction de sa sœur : « *évidement, c'est pas dans ton école, bolos !* ». Le fait de pouvoir entendre *bolos* en « prime-time » pour toutes les générations confondues, dans la bouche d'un jeune, montre clairement la tendance de ce mot à se propager en tant qu'un mot identitaire emblématique pour la jeune génération actuelle dans le sens d'un axiologique péjoratif.

En guise de conclusion

Dans la perspective d'une étude diachronique, nous avons le projet de continuer à observer la diffusion du néologisme *bolos* dans les mois voire les années à venir – par la voie des questionnaires ainsi que par la voie des médias - afin de confirmer nos premiers résultats qui semblent correspondre parfaitement à la théorie de diffusion des innovations, avancée par E. M. Rogers (1962) pour les sciences économiques et adoptée depuis, notamment dans le monde anglophone, par de nombreux linguistes. Cette théorie suppose qu'en adoptant des innovations quelconques – dans notre cas de figure un néologisme substandard – les canaux de communication entre personnes vont avoir plus d'influence que les canaux des mass-médias quant à la propension des gens à adopter une innovation. Notre enquête a permis de confirmer ceci, mais les divers points d'interrogation, notamment en ce qui concerne la circulation de *bolos* avant 2003, son étymologie et son développement sémantique persistent et nous incitent à poursuivre les enquêtes auprès des locuteurs ainsi que dans les médias.

BIBLIOGRAPHIE

Association Permis de vivre la ville, *Lexik des cités*, Fleuve Noir, Paris, 2007.
Bégaudeau, F., *Entre les murs*, Gallimard, Paris, 2006.
Bégaudeau, F., Cantet, L., Campillo, R., *Le scénario du film Entre les murs*, Gallimard, Paris, 2008.
Brès, J., *Récit oral et production d'identité sociale*, Université de Montpellier, Praxiling, 1993.
Butaud, N., Kovacs, M.-C., *Rapports de classe*, Editions de l'Olivier, Paris, 2008.
Ernotte P., Rosier, L., "L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? ", *Langue Française*, n°144, décembre 2004, pp. 35-48.
Fiévet, A.-C., Podhorná-Polická, A., À la recherche de la circulation d'un néologisme identitaire: le cas de *bolos*, In: *Actes du 3e colloque d'Argotologie*, Łódź, 14-16 novembre 2008, à paraître.
Kokoreff, M., "La banalisation raciale. À propos du racisme « anti-blancs »", *Mouvements*, n°41, Septembre-octobre 2005, pp.127-135, 2005.
Laffitte, R., Younsi, K., *Bien ou quoi ? La langue des jeunes à Ivry et Vitry-sur-Seine*, Supplément au n°3 du Bulletin de la S.E.L.E.F.A., 2004.
Lafont, R., *Le travail et la langue*, Flammarion, Paris, 1978.

Laforest, M., Vincent, D., "La qualification péjorative dans tous ses états", *Langue Française*, n°144, décembre 2004, pp. 59-81.
Michel, S., *Bondy Blog, des journalistes suisses dans le 9.3*, Paris, éditions du Seuil, 2006.
Podhorná-Polická, A., "*Universaux argotiques des jeunes : analyse linguistique dans les lycées professionnels français et tchèques*", Presse universitaire de l'Université Masaryk, Brno, 2009.
Rogers, E., *Diffusion of innovations*, Free Press, New-York, 1962 (1ère édition).

WEBOGRAPHIE

Articles du Monde : *www.lemonde.fr/archives*
Site des paroles de rap : *http://www.lavi2rue.com/paroles-rap-francais-lyrics.html, http://www.rap2france.com/*
Sketch d'Elie Semoun :
http://www.dailymotion.com/relevance/search/Elie+Semoun+MSN/video/x7dyng_msnelie-semoune_fun

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES EXPRESSIONS IDIOMATIQUES COMPORTANT UN ÉLÉMENT DU CORP HUMAIN (i)

Mihaela-Claudia RACU
Université de Craiova

Résumé : *L'article présente les expressions idiomatiques qui ont dans leur composition un élément du corps humain (il s'agit des expressions formés avec les lexies bras et cheveux) et étudie leur sens en français et leur transposition en roumain, en observant le changement ou le maintien du sens originel de celles-ci. Nous allons essayer grouper ces expressions, après la compréhension de leur sens, en fonction du sentiment dominant sur des thèmes tels : conditions humaines, relations, nature humaine, savoir (culture, jugement, opinion, parole). Il est aussi intéressant de chercher et d'expliquer l'origine de quelques uns d'entre ces idiomes pour pouvoir mieux observer le changement du sens produit tout au long des années.*

Mots-clés : ***idiome, sens, thème.***

Le Petit Larousse propose la suivante définition pour idiome (gr. *idiôma*) – tout instrument de communication linguistique utilisé par une communauté (langue, dialecte, patois, etc) (p. 530). Selon le Dictionnaire de l'Académie française l'idiome est la langue propre à une notion (c'est-à-dire la langue d'un peuple considérée dans ses caractères spéciaux) : l'idiome français, l'idiome espagnol, l'idiome allemand. Il désigne, par extension, le langage particulier d'une province : l'idiome gascon, l'idiome provençal, l'idiome alsacien. Le mot *idiome* a les suivants synonymes : langue, langage, parler, dialecte, patois, jargon, vocabulaire. Les expressions idiomatiques sont, en partant de la définition du mot *idiome*, des jonctions des mots qui ont une signification unitaire et la signification de laquelle appartient aux lois de la syntaxe. Les expressions occupent elles aussi un lieu important dans la phraséologie, à coté des locutions, proverbes, aphorismes. Les expressions sont souvent confondues avec les locutions, le domaine des expressions et celui des locutions coïncide dans la plupart des cas.

Nous allons analyser les expressions comportant un élément du corps humain (dans l'ordre alphabétique des éléments du corps humain qui entrent dans des expressions : *bras, cheveux, cœur, doigt, dos, front, jambe, main, nez, œil/yeux, oreille, pied*) tout en dressant la liste d'expressions existantes pour chaque partie du corps humain (nous allons nous arrêter seulement aux deux premières parties du corps humain, c'est-à-dire aux expressions idiomatiques formées avec les lexies *bras* et *cheveux*), tout en établissant le thème en fonction du sentiment dominant, tout en précisant le sens général en roumain et tout en mentionnant l'origine des quelques expressions. Initialement, avant de partir dans notre démarche, nous avons eu l'intention de traiter dans cet article tous les expressions formées autour des parties du corps humain, puis nous ont décidè nous arrêter seulement aux premières deux (les lexies *bras* et *cheveux*), les autres lexies énumérées en formant le sujet des autres articles dont nous allons nous occuper.

Des expressions idiomatiques formées avec le mot *bras* ou des expressions idiomatiques dont le principal élément nominal est „la lexie" (NEGREANU, Aristiţa, 1999 : 68) *bras* : ***à tour de bras*** = din toate puterile, zdravăn (le thème : la violence, l'expression étant équivalente avec *violemment* ; en ce qui concerne son origine : elle datte de 1440 et s'employait surtout avec des verbes tels que cogner, taper, frapper) ; ***avoir le bras long*** *(a avea trecere, influenţă, credit /* le thème : la personnalité *)* ; ***avoir***

un bras de fer/d'airain (om vânjos; figuré: mână de fier, om sever, energic / le thème : force) ; ***avoir une affaire sur les bras*** (a fi copleşit de treburi / le thème : difficulté) ; ***être/tomber dans les bras de Morphée*** = a dormi, a fi in braţele lui Morfeu (le thème : le sommeil : être endormi profondément ; l'origine : dans la mythologie grecque, Morphée, dieu des rêves, est le fils d'Hypnos, dieu du sommeil, et de Nyx, déesse de la nuit. Il est souvent représenté par un jeune homme tenant un miroir à la main et des pavots soporifiques de l'autre. Il donne le sommeil en touchant une personne avec ses pavots. Il donne également des rêves pour la nuit. Les bras étant symbole de sécurité mais aussi de force, on comprend pourquoi cette image est restée pour designer une personne qui dort profondément) ; ***être le bras droit de quelqu'un*** (a fi ajutorul/braţul drept al cuiva) ; ***avoir des bras*** (a-şi mişca braţele cu graţie / le thème : état d'esprit) ; ***les bras m'en tombent*** (mi s-au tăiat picioarele de uimire; sunt uluit / le thème : état d'esprit) ; ***recevoir à bras ouverts*** (a primi pe cineva cu braţele deschise / le thème : sentiment) ; ***rester/demeurer les bras croisés*** = a fi inactiv, a sta cu braţele încrucişate, a sta cu mâinile în sân (le thème : la volonté : rester sans rien faire, être inactif ; l'origine : l'expression remonte au début du XIIe siècle et fait référence au symbole culturel des bras croisés sur la poitrine qui montre l'inaction ou le refus d'agir.) ; ***se jeter dans les bras de quelqu'un*** *(*a se arunca în braţele cuiva / le thème : passion*)* ; ***se jeter sur quelqu'un à bras raccourcis*** (a se năpusti asupra cuiva cu violenţă, din toate puterile / le thème : force et faiblesse) ; ***battre à bras raccourcis*** (a bate măr pe cineva / le thème : conflit, la violence) ; ***baisser les bras*** *(a renunţa, a abandona /* le thème : échec *)* ; ***couper bras et jambes à quelqu'un*** (a lăsa pe cineva fără replică; a-i lua cuiva piuitul, graiul ; a-i tăia cuiva aripile; a obosi/a epuiza/a paraliza pe cineva ; a împiedica pe cineva să acţioneze / le thème : intention) ; ***être en bras de chemise*** (despre bărbaţi : a fi în cămaşă, a fi fără haină) ; ***croiser les bras*** (a sta cu braţele încrucişate, cu mâinile în sân / le thème : volonté) ; ***tendre/ouvrir les bras à quelqu'un*** (a întinde cuiva braţele, a-şi deschide braţele către cineva, a ajuta pe cineva ; a ierta pe cineva / le thème : aide) ; ***tendre les bras vers quelqu'un*** (a implora pe cineva / le thème : force et faiblesse) ; ***aller bras dessus bras dessous*** (a merge braţ la braţ / le thème : sentiment), ***être bras dessus bras dessous*** (a fi prieteni la cataramă, a fi trup şi suflet cu cineva / le thème : amitié) ; ***se promener bras dessus bras dessous*** = a se plimba braţ la braţ cu cineva (le thème: l'amitié : en se tenant par le bras ; l'origine : cette expression datte du XVIIe siècle quand elle avait le même sens que celui d'aujourd'hui) ; ***jouer/faire les gros bras*** (a fi înfuriat, a scoate flăcări pe nas, a-şi arăta muşchii, a intimida prin forţă / le thème : force et faiblesse) ; ***aller les bras ballants*** (a merge bălăbănindu-şi braţele / le thème : état d'esprit) ; ***prendre à bras-le-corps*** (a se lupta cu greutăţile vieţii, a lua viaţa pieptiş / le thème : courage, volonté) ; ***ne vivre que de ses bras*** (a trăi numai din munca sa / le thème : persévérance) ; ***avoir les bras retournés/ à la retourne*** (a fi leneş, a sta cu para în gură / le thème : la paresse) ; ***avoir quelqu'un sur les bras*** (a duce pe cineva în spinare ; a lua/ a duce/ a purta în cârcă / le thème : volonté, personnalité) ; ***à pleins bras*** (din abundenţă, din belşug / le thème : chance) ; ***apporter des fleurs à pleins bras*** (a aduce multe flori, a veni cu braţele pline de flori / le thème : sympathie, amour) ; ***donner/offrir le bras à quelqu'un*** (a da, a oferi bratul cuiva / le thème : aide) ; ***à bras tendu/ à bout de bras*** (cu braţul întins / le thème : faiblesse) ; ***tomber dans les bras l'un de l'autre*** (a cădeau unul în braţele celuilalt / le thème : amour); ***prêter son bras à quelqu'un*** (a acorda sprijinul său / le thème : aide) ; ***refuser son bras*** (a refuza sprijinul său / le thème : volonté) ; ***avoir les bras retroussés jusqu'au coude*** (a avea mânecile suflecate); ***gros comme le bras*** (despre o linguşire, mare cât toate zilele/ le thème :

apparences); ***faire les beaux bras*** (a-şi da aere / le thème : hypocrisie) ; ***faire les grands bras*** (a se crede, a-şi da importanţă / le thème : hypocrisie) ; ***arrêter le bras de quelqu'un*** (a împiedica pe cineva să lovească ; a potoli furia cuiva / le thème : pouvoir) ; ***s'appuyer sur le bras de quelqu'un*** (a se sprijini de braţul cuiva ; a se bucura de sprijinul cuiva / le thème : aide) ; ***s'endormir dans les bras du Seigneur*** (a muri, a se duce pe lumea cealaltă / le thème : la mort) ; ***se mettre quelqu'un sur les bras*** (a-şi face de lucru ; a-şi ridica pe cineva împotrivă ; a-şi face duşmani / le thème : symphatie-antiphatie) ; ***tirer quelqu'un des bras de la mort*** (a smulge pe cineva din ghearele morţii / le thème : le courage) ; ***le bras séculier*** (puterea lumească, spre deosebire de cea ecleziastică) ; ***si on lui en donne long comme un doigt, il en prend long comme le bras*** (îi dai un deget şi îţi ia mâna toată – proverbe, aphorisme, maxime).

Des expressions idiomatiques formées avec le mot *cheveu(x)* ou des expressions idiomatiques dont le principal élément nominal est „la lexie" (NEGREANU, Aristiţa, 1999 : 68) *cheveux*: ***arriver comme un cheveu / comme des cheveux sur la soupe*** (a fi inoportun ; a pica, a cădea ca musca în lapte) ; ***avoir mal aux cheveux*** (a fi mahmur după chef); ***couper/fendre un cheveu en quatre*** (a se ocupa de ceva cu o minuţiozitate exagerată, a despica firul în patru); ***faire dresser les cheveux sur la tête*** (a băga pe cineva în sperieţi, în răcori ; a face să îngheţe sângele în vine ; a face părul măciucă) ; ***se prendre aux cheveux*** (a se lua de păr cu cineva ; a se lua la păruială); ***peigner ses cheveux*** (a-şi pieptăna părul); ***ne tenir qu'à un cheveu*** (a fi în mare pericol, a atârna de un fir de păr) ; ***raisonnement tiré par les cheveux*** (un raţionament exagerat / tras de păr; origine : *tirer quelque chose par les cheveux* apparaît dès le XVIIe siècle dans le sens de *forcer*. Aujourd'hui le sens de l'expression est : compliqué, peu logique. On dit aujourd'hui qu'*un raisonnement est tiré par les cheveux* lorsqu'il ne semble pas *fluide*, qu'il paraît compliqué ou peu logique ; ***s'arracher les cheveux*** (a-şi smulge părul de disperare ; a fi disperat ; a se lua cu mâinile de cap) ; ***il y a un cheveu*** (e o hibă) ; ***ne pas toucher à un cheveu*** (a nu se atinge de cineva) ; ***prendre une occasion aux cheveux*** (a nu scăpa ocazia) ; ***il ne s'en faut pas de l'épaisseur d'un cheveux*** (familier) (e nevoie de foarte puţin, nu trebuie mare lucru) ; ***avoir des beaux cheveux*** (populaire, ironique) (a se afla într-o stare de plâns) ; ***cheveux d'ange*** (dulceaţă din coajă de lămâie ; beteală din pomul de Crăciun ; fidea subţire) ; ***se faire des cheveux*** (a-şi face griji/gânduri ; a se măcina de griji); ***sortir en cheveux*** (a ieşi cu capul gol) ; ***cheveux de paysan*** (botanique : cicoare sălbatică) ; ***cheveux de la Vierge*** (botanique : floare de călin) ; ***cheveux de Venus*** (botanique : chica-voinicului) ; ***avoir un/le cheveu pour quelqu'un*** (populaire : a fi îndrăgostit de cineva, a-i sfârâi călcâiele după cineva) ; ***tomber comme un cheveu dans la soupe*** (a nu fi binevenit ; arriver de façon incongrue, mal adapté à la situation. Origine : cette expression semble être relativement récente. Si la soupe désigne de la nourriture, *le cheveu qui arrive dessus* ne connote pas ici quelque chose de sale, mais plutôt d'inopportun. Dire qu'une personne ou un commentaire *arrive comme un cheveu dans la soupe* signifie qu'il n'intervient pas à un moment où l'attendait.); proverbes : ***occasion a tous ses cheveux sur le front*** (omul numai o dată în viaţă dă cu norocul în faţă) ; ***on ne peut pas peigner un diable qui n'a pas de cheveux*** (de unde nu e, de acolo nu se varsă) ; ***on ne peut pas prendre un homme rasé aux cheveux*** (prinde chelul şi i-ai părul); ***qui n'a que trois cheveux, les a vite peignés*** (chelului ni-i trebuie apă multă).

Après l'énumération des expressions idiomatiques ayant comme centre les deux lexies (*bras et cheveux*), on observe qu'il y a des expressions la lexie desquelles garde le sens initial de *bras* (*être/tomber dans les bras de Morphée, être le bras droit de quelqu'un, avoir des bras, recevoir à bras ouverts, se jeter dans les bras de quelqu'un,*

tomber dans les bras l'un de l'autre, donner/offrir le bras à quelqu'un, aller bras dessus bras dessous, rester/demeurer les bras croisés, à bras tendu/à bout de bras,) respectif *cheveux* (*peigner ses cheveux, ne tenir qu'a un cheveux, se prendre aux cheveux, raisonnement tire par les cheveux, couper un cheveux en quatre, faire dresser les cheveux sur la tête, s'arracher les cheveux*) et il y a des expressions la lexie desquelles changent le sens initial de *bras* respectif *cheveux.* Par exemple, la lexie *bras* obtient le sens de *aide, soutien, protection* (*prêter son bras à quelqu'un, refuser son bras), travailleur* (*une industrie qui manque de bras*). La lexie *cheveux* change le sens initial en *défaut, imperfection, lacune* (*il y a un cheveu*). Les autres expressions formées avec les deux lexies se comportent comme des locutions. Par exemple : *baisser les bras* (renoncer, abandonner), *s'endormir dans les bras du Seigneur* (mourir), *jouer/faire les gros bras* (être furieux), *prendre une occasion aux cheveux* (ne pas rater), *avoir des beaux cheveux* (être déprimé), *avoir mal aux cheveux* (être mal en train), *avoir un cheveu/le cheveu pour quelqu'un* (être amoureux).

BIBLIOGRAPHIE

Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX), Ed. Academiei, Bucureşti, 1998

Dubois, Jean, Mitterand, Henri, Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Edition Larousse, Paris, 2006

Gorunescu, Elena, *Dicţionar frazeologic francez-român, român-francez*¸ Ed. Teora, Bucureşti, 1999

Gorunescu, Elena, *Expresii franceze în exerciţii*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1994

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Paris, 2007

Negreanu, Aristiţa, *Dicţionar de expresii român-francez* (DICEX 2000) (ediţia a II-a revizuită şi adăugită), Ed. All Educational, Bucureşti, 2000

Negreanu, Aristiţa, *Exerciţii cu expresii idiomatice în limba franceză*, Ed. Niculescu, Bucureşti, 1999

Rat, M., *Dictionnaire des locutions françaisese*, Paris, Larousse, 1957

Rey A., Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*¸ *les usuels du Robert*, Paris, 1979

Robert, P., *Le petit Robert*, Le Robert, Paris, 1998.

APPROCHES MODERNES DES TROPES CLASSIQUES

Vasile RĂDULESCU
Université de Piteşti

Résumé : *Il est vrai que le langage a pour fonction évidente d'appeler les choses par leur nom, mais il fait appel aussi à un procédé constant qui consiste à désigner une réalité par un nom qui appartient en propre à une autre réalité, tout à fait distincte. Une perspective s'ouvre donc à élargir l'éventail des figures à tout sens détourné, toutes les fois qu'on dit une chose pour faire comprendre une autre chose. En effet, dans la réalité du discours, il y a bien des façons de dire, relevées par la pragmatique actuelle : « dire et ne pas dire », « ne pas dire tout en disant », « dire sans dire », « dire sans vouloir dire », « un dire 1 s'opposant à un dire 2 »,etc.*

Mots-clés: ***trope classique, trope illocutoire, expression détournée.***

A. Reboul et J. Moeschler [1986 : 37 sq.] font le point des travaux sur les figures. Pour ce qui est de **la métaphore**, (« *la reine des figures* »), il y a ainsi, dans la littérature de spécialité contemporaine deux approches principales, l'approche constructiviste et l'approche non-constructiviste. L'approche constructiviste correspond essentiellement à des travaux récents et consiste à minimiser, voire à faire disparaître la distinction entre discours littéral et discours figuré. L'approche non-constructiviste correspond à la rhétorique classique et à des travaux récents sur ses suites ; elle a pour base la distinction entre discours littéral et discours figuré. Les travaux sur la métaphore ont commencé dès l'Antiquité, les plus remarquables ayant été ceux d'Aristote, continués par les travaux des rhétoriciens traditionnels, dont ceux de Dumarsais et de Fontanier sont le point d'aboutissement et de perfection. Pour Aristote, la métaphore relève du style (elocutio). Le style doit avoir deux qualités essentielles : la clarté, qui consiste dans le fait que les mots sont proprement employés, c'est-a-dire de façon appropriée, et l'ornement, qui correspond à ce qui s'écarte de l'usage courant. D'après Aristote, la métaphore relève de la clarté plus que de l'ornement. Ses successeurs s'éloigneront de cette conception de leur maître, en inversant les priorités. Pour Aristote, la clarté de la métaphore repose sur l'analogie et c'est la particularité de la métaphore de rassembler des objets et des formes sur la base d'une certaine ressemblance. Elle se rapproche de la comparaison, la comparaison étant même une forme de la métaphore, par ex. : (1) « *Il [Achille] s'élança comme un lion* », (2) « *Le lion [Achille] s'élança* ». Les termes employés doivent appartenir au même genre et les objets qu'ils désignent doivent être dans un rapport d'analogie réciproque, mais ne devant pas exprimer une évidence. La théorie d'Aristote est une théorie non-constructiviste, parce que, même s'il ne distingue pas expressément entre sens littéral et sens figuré, il lance la tradition des théories de la comparaison, pour lesquelles le sens figuré d'une métaphore c'est la comparaison correspondante, et s'inscrit dans la théorie de la double signification, selon laquelle il y a deux sens, celui de la métaphore et celui de la comparaison correspondante.

A.Reboul et J.Moeschler [1998] affirment que les travaux modernes sur les figures, notamment sur la métaphore, ont commencé avec J. Searle. Selon lui [SEARLE, 1982], le problème de la métaphore ne peut trouver de solution qu'à partir d'une distinction fondamentale entre **le sens de la phrase ou du mot**, d'une part, et **le sens de l'énonciation du locuteur**, d'autre part. Cette distinction correspond à la distinction du sens commun entre **dire une chose** et **vouloir dire une chose**.

Ex. : « *Achille est un lion »(=DIRE, sens de la phrase) /* « *Achille est fort et courageux* » (=VOULOIR DIRE, sens de l'énonciation du locuteur). On peut définir ainsi le discours figuré comme un discours où ce qu'on veut dire ne correspond pas à ce qu'on dit, ou, selon la définition de Searle : « *un énoncé donné est figuré si et seulement si le sens de la phrase ne coïncide pas avec le sens de l'énonciation du locuteur* ». Il existe entre les concepts de « trope » et d' « implicite » des affinités évidentes. Selon Searle, « *un locuteur peut, en énonçant une phrase, vouloir dire autre chose que ce que la phrase signifie, comme dans le cas de la métaphore, ou il peut vouloir dire le contraire de ce que la phrase signifie, comme dans le cas de l'ironie, ou encore il peut vouloir dire ce que la phrase signifie et quelque chose de plus, comme c'est le cas dans les implications conversationnelles et dans les actes de langage indirects* » [id., p.151].

Reboul et Moeschler [1998] présentent également les théories actuelles qui sont basées sur la distinction rhétorique classique (depuis Aristote) entre usage littéral et usage non – littéral (principalement la théorie de la pertinence, soutenue par Sperber et Wilson). Les usages non – littéraux du langage n'incluent pas seulement la métaphore, mais aussi d'autres figures, telle l'ironie. L'ironie et la métaphore font partie des figures de rhétorique (c'est le terme classique) habituellement répertoriées. Le problème se pose où passe la frontière entre usage littéral et usage non – littéral. La tradition rhétorique et linguistique envisage qu'il y a une frontière stricte entre littéralité et non – littéralité. On distingue, à l'intérieur de la non – littéralité, deux classes de figures : les figures de style, comme la métaphore ou la métonymie, et les figures de pensée, comme l'ironie ; si les premières sont repérées linguistiquement, par la forme des phrases ou des expressions, les secondes sont repérables par le contraste entre leur sens littéral et le contexte ou la situation. La non – littéralité ne se réduit pas aux figures de la rhétorique telles qu'elles ont été classiquement repertoriées. Sperber et Wilson rencontrent Dumarsais, qui remarquait qu'il se fait plus de métaphores en un jour aux Halles que dans les poèmes. L'hypothèse selon laquelle la métaphore en particulier et les figures de rhétorique en général seraient des « ornements » qui s'ajoutent à l'usage littéral sans apporter de contribution cognitive s'avère fausse [apud REBOUL et MOESCHLER, 1998].

La question que se posent les pragmaticiens à l'heure actuelle est si on peut élargir l'éventail des figures étudiées antérieurement par les diverses rhétoriques, si on peut allier rhétorique et pragmatique, étant donné que non seulement les tropes sont des manières détournées de s'exprimer. On est arrivé ainsi à parler de tropes classiques et de tropes non – classiques.

En rhétorique classique, le trope est l'emploi d'un mot détourné de son sens littéral, les réalisations les plus connues de cette figure (selon la nature du rapport qui déclenche la substitution) s'appelant synecdoque, métonymie, métaphore. Mais le discours propose beaucoup d'autres détournements, et les types de liens qui instaurent l'existence d'un trope affectant des unités de rang supérieur au mot. Dans cet inventaire élargi des tropes, *le trope illocutoire* est la substitution d'une valeur illocutoire dérivée à la valeur illocutoire primitive. Dans l'explication de la notion de trope illocutoire, C.-K.ORECCHIONI [2001] part du fait qu'un énoncé constatif peut se charger d'une valeur indirecte qui restera le plus souvent secondaire par rapport à la valeur littérale, elle s'y ajoutera simplement sous forme de « dérivation allusive ». Quand le sens dérivé l'emporte sur le sens propre, s'actualisant avec priorité, il semble légitime de parler de trope illocutoire. Dans ce cas il y a un renversement de la hiérarchie des niveaux de contenu (le contenu littéral est dévancé par le contenu dérivé). Le spécifique du trope illocutoire est qu'il n'opère pas sur des contenus

propositionnels, mais sur des valeurs illocutoires. Orecchioni [idem] remarque le fait que le trope illocutoire partage avec les autres tropes bien des propriétés, en particulier celle de se lexicaliser ; il arrive aussi fréquemment que l'énoncé soit traité comme un trope illocutoire d'invention [ex.: A (sortant de la cuisine, un plateau en mains, chargé de tasses fumantes) : - *Je viens de faire du café*. B : - *Volontiers*]. Dans de tels cas, le contexte joue un rôle équivalent à celui de la conventionalisation. Le trope illocutoire repose sur une codification linguistique, sur les effets du contexte ou sur les deux à la fois.

A l'heure actuelle, on distingue, dans les significations échangées**,** le dit (partie explicite), du non-dit (partie implicite). Dans cette partie implicite, on oppose les présupposés, implicite produit par le message linguistique lui-même, aux sous-entendus, implicites plus directement liés aux données situationnelles et à l'interprétation du locuteur. Ainsi, la phrase « *Pierre a cessé de fumer* » présuppose « Pierre fumait auparavant », quels que soient l'énonciateur, l'allocutaire, la situation, et quelle que soit la forme - assertive, interrogative ou négative - que cette phrase peut revêtir. Par contre, « Tu devrais en faire autant » est une signification implicite qui ne peut être actualisée qu'en fonction de la situation. R. VION [2000 : 77 sq.] préfère à la dénomination de présupposition celle d'*implicite* et à celle de sous-entendu, celle d'*implicitation*, nettement plus étendue.

1. Les implicites

C.-K.Orecchioni [1986] affirme que dans la notion d'implicite on retrouve aussi bien les présupposés de phrases ou d'énoncés de Ducrot [1972, 1984] que les implicites « culturels ». Ces derniers, sans lesquels aucune communication n'est possible, ont été appelés aussi savoirs communs partagés ou intertextualité. Ce domaine comprend trois grands types d'implicites : discursifs, culturels, et idéels.

a) Les implicites discursifs – implicites de phrase ou d'énoncé. A ce premier niveau, on trouve une partie importante de la catégorie traditionnelle de présupposés : tout ce qu'un énoncé « dit » sans le dire expressément.

b) Les implicites « culturels **»** portent sur :

- les connaissances supposées partagées. On est ici dans le domaine des pré-construits, de la connaissance - consciente ou non, systématique ou intuitive - et des diverses catégorisations du monde.
- le « poids culturel » des mots et des manières de dire où trouvent leur place les connotations et la dimension culturelle des façons de parler.

c) Les implicites idéels : il s'agit de l'empreinte idéologique et des systèmes de référence spécifiques.

Par exemple, un slogan publicitaire comme « *Un café nommé désir* », tient une partie de sa signification de l'allusion référentielle, faisant, par connotation, penser au titre de la pièce de T. Williams.

2. Les implicitations

La distinction entre implicites et implicitations repose en principe sur le caractère « systématique » des premiers, opposé au caractère « ad hoc » des seconds [c.f. ORECCHIONI, 1986 : 74]. Ainsi, impliciter « tu pourrais t'arrêter de fumer, toi aussi » à partir de *Pierre a cessé de fumer* ne peut résulter que de circonstances et de représentations particulières qui associent les sujets en train de communiquer. Les implicitations concernent les manières de dire qui donnent à entendre plus qu'elles ne disent littéralement et manifestent ainsi, de façon plus nette, la dimension culturelle de toute activité langagière. Elles recouvrent tous les actes de langage indirects, les sous-entendus, les incitations, l'ironie, les attaques prudentes, les « perfidies », les allusions,

les suggestions. Impliciter, c'est dire les choses sans les dire expressément de telle sorte qu'il est toujours possible d'en décliner la responsabilité. Il existe des implicitations volontaires et involontaires.

Le discours est inséparable d'une « voix » qui le porte. On rejoint ici la vielle problématique de la rhétorique ancienne, celle de **l'ethos**. La rhétorique antique entendait par cette notion les propriétés que se conféraient les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disaient explicitement sur eux-mêmes, mais ce qu'ils montraient par leur façon de s'exprimer. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple, honnête et bienveillant, il le montre par son dire, faisant de lui, selon la rhétorique latine, un *vir bonus dicendi peritus*.

Extension de la notion de trope

En mobilisant les ressources et les acquis de la pragmatique actuelle, C. Kerbrat-Orecchioni élargit l'éventail des figures, en parlant, à côté des tropes « classiques », de tropes illocutoires, « non-classiques » [1986 : 94 sq.].

Les valeurs illocutoires dérivées des valeurs illocutoires primitives, bien que ne bénéficiant pas de forme de phrase spécifique, s'actualisent en sens détournés. Par exemple, dans la « dérivation allusive ». L'auteur en cite un exemple de R. Barthes : « *Si, d'un certain ton, on me demande : « à quoi sert la linguistique », me signifiant par là qu'elle ne sert à rien, je dois feindre de répondre naïvement : « Elle sert à ceci, à cela », et non conformément à la valeur de dialogue : « D'où vient que vous m'agressez ? » Ce que je reçois c'est la connotation, ce que je dois rendre, c'est la dénnotation »* [id., p. 96].

Comme tous les tropes, les « tropes illocutoires » opèrent un renversement de la hiérarchie des niveaux du contenu primitif par le contenu dérivé. Pour C. Kerbrat-Orecchioni, le trope n'est qu'un cas particulier de fonctionnement de l'implicite, se caractérisant par le fait que le contenu implicite y devient dénoté. Le trope se définit ainsi comme « *conversion du contenu dérivé en contenu dénoté* » [id.,p.98], cela étant la propriété distinctive du trope ; une autre propriété retenue par la rhétorique classique- celle d'une « figure de mot » étant considérée négligeable. Les tropes convertissent en contenus dénotés certains types de sous-entendus, que la rhétorique classique a scrupuleusement inventoriés et classés selon la nature de la relation existant entre les deux niveaux sémantiques impliqués dans le fonctionnement tropique. Ainsi, les principaux tropes classiques se définissent de la manière suivante :

(1) La métaphore repose sur une relation d'analogie perçue entre les deux objets correspondant aux deux Sm concernés (l'objet lune et l'objet faucille, par ex.) ; ces deux Sm sont en intersection puisqu'ils possèdent en commun certains sèmes correspondant aux deux objets, et permettant le transfert métaphorique.

(2**)** La métonymie repose sur une relation de contiguité existant entre les deux objets correspondant aux Sm qui s'attachent au Sm employé tropiquement.

(3**)** La synecdoque repose sur une relation d'inclusion d'un objet dans l'autre dans le cas de la synecdoque du tout et de la partie ; d'une classe dénotative dans l'autre dans les synecdoques du genre et de l'espèce (« spécialisation » et « extension »).

(4) Dans la litote et l'hyperbole, les deux Sm occupent une position différente sur un même axe intensif :

- litote : le sens dérivé est plus fort que le sens littéral (ex. : « *Je ne te hais point* » voulant dire « Je t'aime ») ;
- hyperbole : le sens dérivé est plus faible que le sens littéral (ex. : « *Je t'adore* » pour « Je t'aime »). L'hyberbole est une « hyperassertion ».

(5) L'ironie implique une relation d'opposition entre les deux niveaux de contenu. L'ironie comporte en outre une composante pragmatique particulière : ironiser c'est toujours s'en prendre à une cible qu'il s'agit de disqualifier.

Quelques tropes non-classiques (selon ORECCHIONI) :

1.*Le trope illocutoire* a des propriétés communes avec les tropes « classiques », telles :

a) De même qu'on oppose la métaphore-trope (qui se caractérise par la substitution du contenu dérivé au contenu primitif), à la simple « connotation métaphorique », de même il convient d'opposer au trope illocutoire (substitution de la valeur illocutoire dérivée a la valeur illocutoire primitive) la simple « derivation allusive » (ou« connotation illocutoire »).

b) De même qu'on distingue entre métaphore lexicalisée et métaphore d'invention, il y a tropes illocutoires lexicalisés et on peut reconnaître des tropes illocutoires d'invention, ces derniers ne se constituant qu'avec des contraintes contextuelles exceptionnelles.

Dans une perspective d'encodage (sémasiologique), le trope se définit par la formule « un sens pour un autre ». C'est une dérivation par la substitution d'un sens à un autre, plus « normal ». Dans une perspective de décodage (onomasiologique), le trope peut se définir par la formule « un mot par un autre mot ». C'est une déviation dénominative, qui se caractérise par la substitution d'un Sm à un autre, plus attendu. Tout trope se caractérise par une déviance d'un usage jugé plus adéquat, plus juste- par rapport à une norme. Identifier un trope, c'est percevoir l'existence d'un décalage, voire d'un conflit entre le sens primitif (propre ou littéral) et le sens adéquat du point de vue référentiel ; c'est à ces deux niveaux qu'intervient le jugement normatif. L'identification du sens primitif sollicite la compétence linguistique du sujet décodeur. Pour permettre l'identification du sens dénoté, intervient la compétence encyclopédique du sujet décodeur et celle qu'il suppose à l'émetteur. Si on perçoit comme une litote le « *je ne te hais point* » de Chimène, c'est parce qu' on peut reconstruire, à l'aide du contexte, de son état affectif, qu'il ait été plus juste, plus normal qu'elle utilise l'expression plus forte « je t'aime ».

Le trope illocutoire peut être considéré comme un « trope pragmatique » (tenant de la « pragmatique illocutoire »), alors que les « tropes classiques », peuvent être dits « sémantiques » (bien qu'ils produisent des effets pragmatiques). Chaque fois qu'un contenu présupposé ou sous-entendu apparaît en contexte comme le véritable objet du message à transmettre, on a affaire à un « *trope implificatif* » [id., p.104].

1.1. Le trope « présuppositionnel »

On sait que les contenus posés sont en principe l'objet de l'échange communicationnel, tandis que les présupposés assurent seulement un cadre, un soubassement où s'articulent les posés. Mais il arrive parfois qu'en contexte ce soit le contenu implicite, normalement secondaire, qui devienne essentiel. On aura donc affaire à un trope. Le trope commence à partir du moment où le sujet décodeur concentre son activité sur le contenu présupposé et fait l'hypothèse que l'émetteur voulait lui transmettre avec priorité un tel contenu. Une telle stratégie se rencontre souvent dans le discours publicitaire, polémique ou politique (ex. : « *Nos produits sont les moins chers parce qu'ils sont les mieux vendus* »). Dans la plupart des tropes classiques, le contenu dérivé est le seul acceptable en contexte, au détriment du contenu littéral. Mais dans le trope présuppositionnel, contenu explicite et contenu implicite, sont en général compatibles : le posé est vraisemblable et satisfaisant, mais le présupposé le détourne à son profit.

1.1. Trope mettant en cause un sous-entendu

Dans le slogan publicitaire « *Sans beurre, la vie n'a pas de sel* », c'est l'inférence sous-entendue qui constitue le véritable objet du message publicitaire : promouvoir un produit, fonction apologétique, non pas polémique.

1.2. Le trope communicationnel

Le discours théâtral fonctionne justement sur le mode du trope communicationnel. Il doit satisfaire aux exigences simultanées de ses deux couches de récepteurs, personnages et spectateurs. C'est par rapport aux seuls personnages que s'appliquent les lois de pertinence et d'informativité. Mais il faut en même temps intéresser, et informer, le spectateur ou le lecteur. Problème que la tradition théâtrale a résolu par certaines astuces, parmi lesquelles il y avait :

a) Mettre en scène un personnage ignorant un événement. Corneille, dans l'Examen de Polyeucte, fait allusion à des aspects de cette convention du théâtre classique. Il observe que la pièce commence souvent alors que tel évenement, tel sentiment, telle passion sont fixés depuis deux ou trois ans et que « *ce sont des choses dont il faut instruire le spectateur en le faisant apprendre par un des acteurs à l'autre ; mais il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les appred ait lieu de les ignorer jusque là aussi bien que le spectateur* ». La suivante ou la confidente remplissent le plus souvent cette fonction d'information indirecte du spectateur.

b) Si tous les personnages en scène sont également au courant du fait problématique, le stratagème consiste à se servir de présupposés. Par ex., au debut de *Tite et Bérénice,* Domitie déclare à sa confidente : *Laisse-moi mon chagrin, tout injuste qu'il est/ Je le chasse, il revient ; je l'étouffe, il renaît/ Et plus nous approchons de ce grand hyménée,/ Plus en dépit de moi, je m'en trouve gênée//.* Et le spectateur déduit qu'un mariage se prépare (qu'il y a un mariage dans l'air). Les présupposés constituent un moyen commode de résoudre le problème : ils permettent d'informer, sur le mode implicite, le spectateur destinataire (indirect), pour qui la séquence fonctionne comme un trope présuppositionnel, corrélatif du trope communicationnel, sans que soit transgressée, du point de vue du personnage-destinataire (direct) la loi d'informativité, ce qui arriverait si le même contenu était formulé en posé.

A côté donc du posé, peuvent s'actualiser dans le discours, en contextes typés, les préssupposés (qui conservent leur statut de contenus implicites - ne constituant pas l'objet du message) et certains sous-entendus (qui reçoivent le statut de contenus secondaires, connotés, additionnels, *dérivés-de-discours).* Ainsi, à la faveur du contexte, tel ou tel contenu implicite peut se convertir en contenu dénoté, en renversant la hiérarchie normale des unités de contenu et il y a alors la constitution d'un trope d'invention classique ou non-classique (trope présuppositionnel implicatif portant sur un sous-entendu, trope illocutoire d'invention).

On peut percevoir une certaine homologie entre certains tropes classiques et certains tropes non-classiques. C'est ainsi qu'une corrélation pourrait être établie entre :

- la litote et certains tropes illocutoires (tel que la requête indirecte) ;
- la métaphore et le trope implicatif ;
- la synecdoque du genre et le trope implicatif (par ex. : « *Il n'est pas de sot métier* » >\ le métier dont il est question ici n'est pas sot\) ;
- la métonymie de la cause et un trope illocutoire, où, voulant exprimer indirectement une requête, on se contente d'en expliciter la justification (par ex. : « *Quelle chaleur* ! » >\Offre-moi a boire !\).

On sait que les tropes classiques apparaissent souvent combinés. Des combinaisons sont permises aussi entre les tropes non-classiques, par ex. :

- trope implicatif + illocutoire : « Pier*re a cessé de fumer* » ->\ fais-en autant\ ;

- double trope illocutoire : « *Est-ce bien utile de revenir là-dessus* ? -> = \ c'est inutile\ (interrogation rhétorique) -> \ne revenons pas là-dessus\ (requête indirecte).

Les sujets parlants doivent faire preuve de compétences qui sont articulées les unes sur les autres : la compétence linguistique, la compétence encyclopédique, la compétence rhétorico-pragmatique et la compétence logique. La question n'est pas seulement de dire ou de ne pas dire, mais de dire plus ou moins qu'on ne le dit, de détecter les arrière-pensées de l'interlocuteur ou de ménager ses sensibilités. De là, la nécessité discursive des préssupposés et des sous-entendus et leur exploitation dans la communication. Le sens d'un énoncé n'est pas une donnée statique, établie une fois pour toutes, mais « *un objet que construisent et négocient ensemble, de manière plus ou moins coopérative, les différents partenaires de l'interlocution (...). Car on peut tout à la fois dire ET ne pas dire... Ainsi peut-on dire sans dire, tout en disant* ». [ORECCHIONI, 1986 : 177].

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R., *L'ancienne rhétorique* in « Communications » no 16/1970

Du Marsais, 1981, *Despre tropi*, trad. M.Carpov, Ed. Univers, Buc.

Fontanier, P., 1968, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.

Gardes – Tamine, J., 1996, *La Rhétorique*, A. Colin, Paris.

Jaubert, A., 1990, *La lecture pragmatique*, Hachette, Paris

Kerbrat-Orecchioni, C., 1980, *L'énonciation De la subjectivité dans le langage*, A.Colin, Paris

Kerbrat-Orecchioni, C., 2001, *Les actes de langage dans le discours.Théorie et fonctionnement*, Nathan, Université

Kerbrat-Orecchioni, C., 1986, *L'implicite*, A. Colin

Kerbrat-Orecchioni, C., 1992, *Les interactions verbales*, II, A. Colin

Kerbrat-Orecchioni, C., 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris

Meyer, M., 1993, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Le livre de poche.

Moeschler, J., Reboul, A., 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Ed. du Seuil

Moeschler, J., Reboul, A., 1998, *Pragmatique du discours.De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, A. Colin

Moeschler, J., Reboul, A., 1998, *La pragmatique aujourd'hui*, Ed. du Seuil

Perelman, Ch., Olbrechts-Tyteca, L., 1970/1976, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Ed. de l'Univ. de Bruxelles

Searle, J., 1979, *Sens et expression.Etudes de théorie des actes de langage*, trad. Joëlle Proust, Les Ed.de Minuit, Paris

Tuţescu, M., 1980, *Le texte.De la linguistique à la littérature*, T.U.B.

Tuţescu, M.,1998, *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Ed.Universitatii din Bucuresti

Vion, R., 2000, *La communication verbale.Analyse des interactions*, Hachette.

FANTASTIQUE ROUMAIN ET INFLUENCES ETRANGERES - I.L.CARAGIALE EN TANT QUE TRADUCTEUR DE POE

Adriana APOSTOL
Université de Piteşti

Résumé : *Le fantastique connaît en France, au XIXe siècle, deux influences capitales, celle d'Hoffmann et celle de Poe, correspondant, selon les historiens et les critiques du genre, à la naissance du fantastique en tant que genre distinct, respectivement, à son évolution vers une perfection presque mathématique de la construction du récit fantastique. Peut-on parler de telles influences pour la littérature roumaine ? La renommée d'un Hoffmann ou d'un Poe, influence-t-elle les expériences roumaines du fantastique au XIXe siècle, un siècle où la littérature roumaine est une vraie course contre le temps ?*

Vers 1850, Poe est connu en France à travers et grâce aux traductions qu'en fait Baudelaire.

Paradoxalement ou non, les deux premières traductions de Poe en roumain appartiennent à Eminescu et à I.L. Caragiale, deux « classiques » de notre littérature et les deux grands « expérimentateurs » du fantastique à l'époque.

Nous nous arrêterons dans le présent article sur les traductions de Caragiale, traductions-adaptations d'après Poe, que nous analyserons du point de vue de « l'expérimentation » du fantastique, analyse d'autant plus intéressante qu'elle serait une « récriture » au troisième degré, car I.L.Caragiale se sert de la traduction française comme texte de départ.

Mots-clés: ***fantastique, influences, traduction – adaptation***

Dans un essai d'approche comparative et historicisante du phénomène fantastique dans la littérature roumaine, lors d'un parcours de type positiviste d'analyse des faits qui rendent compte des possibles échos étrangers (sources, influences, mode littéraire, traductions, etc.) nous nous sommes arrêté sur la place du fantastique dans les traductions. Un cas s'est vite imposé à notre esprit, celui des traductions d'I.L.Caragiale d' « après » Poe.

Comme l'affirme fort bien Tudor Vianu, « dans l'expérience de Caragiale se sont mélangés toutes les catégories et tous les temps» [1] (VIANU, 1971 : 247). Les traductions y figurent dès le début, car même si Caragiale publie des vers et des chroniques humoristiques dans *Ghimpele* (à partir de 1873) et collaborent avec les revues humoristiques, c'est à partir de l'excellente traduction en vers de la tragédie de D. Parodi, *Rome vaincue*, que le nom de Caragiale commence à être connu et ce sera

[1] Il s'agit de : enfance à la campagne, formation dramaturgique, collaboration à de diverses revues dans un premier temps en tant que correcteur ou traducteur et ensuite en tant qu'écrivain et critique (publication d'articles critiques et politiques dans des périodiques), milieux littéraires, milieux politiques, vie théâtrale, activité de négoce - propriétaire de brasserie-, enseignement (réviseur scolaire), direction de revues et de théâtre ». Notre traduction de „ *In experienţa lui Caragiale s-au amestecat toate categoriile şi toate timpurile*", Tudor Vianu, in Cioculescu, Ş., Vianu T., Streinu, V. , *Istoria literaturii române moderne* (*Histoire de la littérature roumaine moderne*), Editura didactică şi pedagogică,Bucureşti, 1971, p. 247

avec cette qualité de traducteur de *Rome vaincue* (et évidemment, grâce au talent que voit Eminescu chez Caragiale) que Titu Maiorescu marque dans ses *Însemnările zilnice* (Notes journalières), la présence de Caragiale à la séance de *Junimea* du 26 mai 1878 (IOSIFESCU, 1973 : 309). Certes, cette qualité de traducteur sera vite mise entre parenthèses devant les autres qualités révélées à partir de la lecture de la pièce *O noapte furtunoasă*, en novembre 1878, dans le cadre du XVe anniversaire de Junimea.

L'exercice de la traduction n'est pas abandonné et I.L. Caragiale y trouve du plaisir à découvrir des écrivains à la mode (il traduit des oeuvres de Mark Twain et d'Edgar Poe) ou à redécouvrir la saveur et la profondeur d'un Perrault ou d'un Cervantes.

Nous dirions même que l'exercice de traduction, constant chez Caragiale, de même que le recours à des motifs et thèmes anciens puisés aux récits anciens de Machiavelli, La Fontaine, etc., font partie de ce programme ou „atmosphère d'atelier" qu'est la culture et la création artistique chez I.L.Caragiale. Dans une lettre qu'il écrit à Zarifopol depuis Travemünde (où il avait passé une partie des vacances d'été en 1909), Caragiale emploie justement l'image d'atelier, car pour lui l'acte littéraire a toujours été un travail laborieux :

„Mă întorc în atelier, la halatul meu."[1]

Les traductions s'intégreraient, selon nous, dans ce travail, ou „bricolage" de la langue. Il s'agit des traductions libres, des adaptations ou des récritures à la manière de Caragiale. C'est la raison pour laquelle les éditions complètes de l'oeuvre les ont encadrées de manière différente, soit en tant que traductions, soit figurant dans le recueil de prose.

Dans l'édition critique des œuvres d'I.L. Caragiale, commencée par Paul Zarifopol (les trois premières volumes) et continuée par Şerban Cioculescu (volume IV-volume VII), les traductions représentent une partie à part de l'œuvre, alors que, dans la dernière édition critique, celle de l'Académie, rédigée par Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, avec la préface d'Eugen Simion, les traductions sont insérées parmi les oeuvres originales, avec l'indication, entre parenthèses, de l'auteur original, et donc, de leur statut de traduction ou d'adaptation.

Voici un inventaire des traductions telles qu'elles sont présentées dans la table des matières du premier volume de cette dernière édition:

Broasca minunată. Schiţă americană de Mark Twain

Leac de guturai [după Mark Twain (Samuel L. Clemens)]. Din schiţele americane

Un băieţaş rău (Traducere din Mark Twain)

Făt-Frumos cu Moţ-în-frunte (după Charles Perrault)

O întâmplare la Ierusalim (după E. A. Poe)

Sistema doctorului Catran şi a profesorului Pană (după E. A. Poe)

O balercă de Amontillado (după E. A. Poe)

Masca (după E. A. Poe)

Din „Principele" lui Machiavelli

Curiosul pedepsit (după Miguel de Cervantes Saavedra)

Les traductions de Poe sont faites en deux temps, *O întâmplare la Ierusalim (Un événement à Jérusalem*[2]*)* et *Sistema doctorului Catran şi a profesorului Pană (Le*

[1] « *Je rentre dans mon atelier, remettre mon bleu* » (n.t.)

[2] Nous mettons entre parenthèses les titres en français dans la traduction de Charles Baudelaire. Nous avons utilisé pour notre analyse l'édition des œuvres complètes d'E.A.Poe, traduites par

Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume), paraissent dans *Timpul (Le temps)* en 1878, sans signature, et sont introduites dans l'édition de Serban Cioculescu, volume VII, pp. 246-259 et, respectivement, volume IV, pp. 260-278. *O balercă de Amontillado (La Barrique d'Amontillado)* et *Masca (Le Masque de la Mort Rouge)* paraissent en *Epoca literară* (*L'époque littéraire*), en 1898 et sont introduites dans l'édition Paul Zarifopol, volume II, pp. 335-347. Si l'on parle en termes de récriture il faudrait plutôt parler de traductions-récritures au troisième degré, car, comme l'a déjà montré Paul Zarifopol (Caragiale, 2000 : LXVII), I. L. Caragiale utilise comme texte de départ les traductions françaises de Baudelaire. De même, pour la traduction-adaptation d'après Mark Twain, I.L.Caragiale passe par le philtre linguistique du français. Selon Marin Bucur (Caragiale, 2000, I : 346), qui identifie le récit *Leac de guturai*, dans *Constitutionalul* (*Le Constitutionnel*) du 4/16 août 1889, non signé, I.L.Caragiale aurait pu avoir eu accès à la première traduction en français de l'écrivain américain, notamment la traduction libre d'E. Blémont, *Esquisses américaines de Mark Twain*. *Traduction libre* (P. OLLENDORFF, Libraire-Editeur, 1881).

Pourquoi les éditeurs parlent-ils de traductions-adaptations? En quoi consisterait l'adaptation, les modifications qu'apportent Caragiale au texte de départ (qui est, rappelons-le, la traduction française du texte de Poe)?

La première remarque, qui est d'ailleurs évidente même à un regard superficiel des variantes roumaines, c'est que le texte de Caragiale est plus concentré. Cet aspect concentré représente le point commun des quatre traductions, résultat de certaines stratégies de traduction qu'emploie Caragiale telles: modulations impliquant des suppressions (suppression d'incises), transpositions de subordonnées relatives en complément du nom, adaptations qui procèdent par modulation locale fondée sur le changement de point de vue (le général pour le particulier) et impliquant la suppression des renvois extralinguistiques (périlinguistique civilisationnelle), équivalences débouchant sur des changements de niveau de langue.

Modulations impliquant des suppressions:

Suppression d'incises:

Un premier cas de modulation fréquent dans les traductions en question implique les suppressions des incises au niveau des dialogues:

- *Le nitre ? – demanda-t-il à la fin.*
- *Le nitre, - répliquai-je.* (La Barrique d'Amontillado, p. 387)

- *Nitrul?*
- *Da, nitrul.* (p. 1049)

Le dialogue est rendu plus fluide par la suppression de l'incise et l'ajout de l'adverbe affirmatif « da » qui renforce l'oralité et suggère implicitement l'idée de réplique comprise dans l'incise française « répliquai-je ».

De même dans :

- *Buvez, - dis-je, en lui présentant le vin.* (idem)
- *Ia bea.* (p. 1050)

Caragiale élimine l'incise rapportant le discours direct. Pourtant, le commentaire du geste expliqué par le gérondif « en lui présentant (le vin) » est compris et concentré dans « ia » à valeur d'impératif (du verbe « a lua ») qui comprend implicitement le geste. Cet exemple est suggestif aussi pour la transformation du rapport

---

Charles Baudelaire ; Poe, Edgar, Allan, *Œuvres complètes, traduites par Charles Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951

entre les interlocuteurs par la transformation de la deuxième personne du pluriel (marque à la fois de politesse et de distance en français) en deuxième personne du singulier (réduisant ainsi la distance entre les deux interlocuteurs). Cette modulation énonciative implique un changement de perspective opérée à travers l'acte de traduction et la perte d'une des marques saillantes du thème de la vengeance dans *La Barrique d'Amontillado*, ou plutôt de la psychopathologie de la vengeance.

Le narrateur, un Montrésor, décide de se venger contre Fortunato dont il avait longtemps supporté les injustices et les insultes. Montrésor ne précise pas de quelle injustice ou injure il s'agit mais le dialogue entre les deux dévoile une différence de statut entre eux, une différence d'ordres de maçonnerie (Montrésor ne comprend pas un geste de Fortunato, que seuls les membres de la loge comprennent et lorsque Fortunato lui demande un signe comme preuve de son statut de maçon, Montrésor fait voir une truelle qu'il avait dans son manteau ; la différence de statut est marquée de nouveau par la réplique de Montrésor qui prend le geste pour de la plaisanterie ; pourtant, instinctivement, il recule de quelques pas). Au début, le narrateur nous avertit qu'il a une stratégie rigoureuse de vengeance sans en dévoiler plus. On l'apprendra à la fin du récit, une fois le projet réalisé : enterrer Montrésor de vif dans les murs de la crypte sur laquelle donnent les caves de sa maison.

Le tutoiement réduit la distance entre les interlocuteurs et par là la non-appartenance de Montrésor à la loge. Certes, le texte original en anglais pourrait porter à des ambiguïtés à partir de la forme *you* identique pour le singulier et le pluriel de la deuxième personne, mais Caragiale a utilisé comme TD le texte en français. Nous considérons que le choix de Caragiale répond à sa fidélité à l'esprit de la langue roumaine, mais aussi à l'oralité qui caractérise son œuvre. En plus, il devient évident que la sémantique du récit de Poe est transformée de manière volontaire, car le texte de Caragiale présente une suppression importante. Le sentiment d'envie est dévoilé par l'ironie de la false sollicitude que montre Montrésor envers Fortunato :

> « *- Venez, - dis – je avec fermeté, - allons – nous – en ; votre santé est précieuse. Vous êtes riche, respecté, admiré, aimé ; vous êtes heureux, comme je le fus autrefois ; vous êtes un homme qui laisserait un vide. Pour moi, ce n'est pas la même chose. Allons – nous – en ; vous vous rendrez malade. D'ailleurs, il y a Luchesi …* » (p. 387)

Rien de la dichotomie *vous (riche, respecté, admiré, aimé, heureux)* /vs/ *moi* (négation de tous ces qualificatifs, présupposée par « *comme je le fus autrefois* » et marquée par la phrase négative « *ce n'est pas la même chose* ») n'est conservé par Caragiale :

„*Aide, zisei hotărât, aide de-aici, să nu te-mbolnăveşti ... Am pe Luchesi ...*" (p. 1049)

Mais, la proximité des répliques suivantes est occasion de compensation de la perte du rapport antagonique mentionné précédemment :

- *Ces caveaux, - dit – il, - sont très vastes.*
- *Les Montrésors, - répliquai – je, - étaient une grande et nombreuse famille*. (idem, p. 388)

Chez Caragiale elles deviennent :

- *Vaste sunt pimniţele astea!*
- *Familia Montresorilor era mare …* (p. 1050)

La suppression des incises est doublée ici de la modulation locale ; la topique est inversée et par là même la phrase devient exclamative : *Vaste sunt pimniţele astea !* La simple assertion, résultat de l'observation de Fortunato et du fait qu'ils avancent

toujours dans la profondeur des caves, devient exclamation marquant l'étonnement de Fortunato, comme s'il n'avait pas imaginé que la maison des Montrésor pourrait avoir de si vastes caves. Par rapport à cette exclamation, la réplique de Montrésor est à la fois manifestation de son orgueil et du reproche qu'il apporte à son interlocuteur. On note de même la condensation de « *grande et nombreuse* famille » dans « *mare* » qui renvoie à la fois à l'aspect qualitatif et quantitatif.

Il est à noter que l'effort de concentration a pour effet une augmentation de la dynamique du texte. Caragiale va à l'essentiel et la suppression d'incises qui pourrait sembler dépourvue d'effet, autre que celui quantitatif dans l'économie du texte, se double d'une valeur sémantique, car le dialogue des personnages devient si naturel que l'on oublie même que derrière ces répliques il se cache un projet de vengeance (annoncé dans l'incipit) et la surprise, voire même le choc est d'autant plus grand à la fin quand on est mis devant la description lucide, détaillée, de la maçonnerie en cours d'élaboration. Le changement du temps verbal (le passé simple en français est rendu par le présent dans la traduction de Caragiale) entre dans la même description dynamique d'une folie lucide. On y voit presque la même lucidité et précision des gestes que celles de Zibal dans *O făclie de Paşte*, lorsque, une fois la peur ayant dépassé les côtes de la folie extrême, il acquiert une « étrange sérénité » et le plan de vengeance (issu de la peur terrible d'être tué) s'accomplit en même temps que naît l'idée dans sa tête.

Transposition de subordonnées relatives en compléments du nom ou suppression de relatives

Dans ce souci de concentration, dans la traduction d'*Un événement à Jérusalem*, Caragiale procède souvent par la transposition des subordonnées relatives en compléments du nom, voire même à la suppression des relatives explicatives.

> (...) *hâtons – nous vers les remparts qui avoisinent la porte de Benjamin, qui est dans la cité de David, et qui dominent le camp des incirconcis.* (*Un événement à Jérusalem*, p. 904)
>
> (...) *aidem degrabă la zidurile de lângă poarta lui Veniamin, în cetatea lui David, d'asupra taberei* ***necuraţilor***. (*O întâmplare la Ierusalim*, p. 759)

C'est ainsi que la phrase en roumain, par la transposition des relatives dans des compléments du nom, imite au niveau phrastique le sémantisme du verbe « se hâter ».
L'exemple choisi est important pour le sémantisme du récit dans sa totalité et l'interprétation qu'impose sa traduction en roumain. En effet, Caragiale mettra l'accent sur l'opposition entre les prêtres/ les Gizbarim/les circoncis (« credincioşii ») et les incirconcis/les païens/les Romans (« necuraţii »). Cette opposition est bien évidente dans le texte original de Poe, mais elle devient plus forte chez Caragiale justement si l'on considère, d'une part, les suppressions des subordonnées compléments de noms ou même de paragraphes entiers dans la description des lieus, et, d'autre part, l'ajout des termes lorsqu'il s'agit de mettre en évidence cette opposition.

> *De sorte que, quand Siméon et ses collègues arrivèrent au sommet de la tour appelée Adoni – Bezek, la plus haute de toutes les tours qui formaient la ceinture de Jérusalem et* ***qui était le lieu habituel des communications avec l'armée assiégeante****, ils purent contempler, au-dessous d'eux, le camp de l'ennemi, d'une hauteur qui* ***dépassait de beaucoup de pieds*** *la pyramide de Chéops, et* ***de quelques-uns le temple de Bélus.*** (idem, p. 905)
>
> *Aşa că, sosind Simion şi tovarăşii lui în vârful turnului numit Adoni-Bezek, cel mai nalt din toate, putură privi la picioarele lor tabăra împresurătorilor, dintr-o înălţime care întrecea pe a piramidei lui Cheops*. (idem, p. 760)

La relative « *qui était le lieu habituel des communications avec l'armée assiégeante* » est supprimée dans le texte roumain, ce qui entraîne aussi une perte de sens (il ne s'agit pas d'une tour quelconque, mais bien de la tour la plus haute qui est dans le même temps l'endroit destiné à la communication, au contact entre l'armée romaine et les Gizbarim, contact réalisé par une corde à laquelle on attache l'offrande). L'accent tombe sur la distance énorme entre les deux peuples, les uns à hauteur divine, les autres en bas, à l'empire de Pluton (qui devient chez Caragiale, par équivalence, « *iad* », c'est-à-dire l'enfer). Pourtant, Caragiale récupère en quelque sorte cette perte par la traduction de « au-dessous d'eux » par « la picioarele lor », ce qui suggère aussi la position inférieure des ennemis. Il y a pourtant un changement de nuance, là où la traduction de Baudelaire, fidèle au TD, explique et insiste sur la distance (exprimée dans la phrase relative et réitérée par les deux termes comparatifs : la pyramide de Chéops et le temple de Bélus), Caragiale, fidèle plutôt à son propre esprit, n'en donne que l'essentiel et élimine les renvois culturels qui imposeraient de faire appel aux connaissances culturelles du lecteur.

La même infidélité au TD dans cette description :

Ce mur était décoré, par intervalles réguliers, de tours carrées de marbre blanc, la plus basse comptant soixante, et la plus haute cent vingt coudées de hauteur. (*Un événement à Jérusalem*, p. 905)

Pe zid, potrivit departe unele de altele, se ridicau nişte turnuri în patru colţuri de marmură albă, unele mai nalte şi altele mai scurte. (*O întâmplare la Ierusalim*, p. 760*)*

Cette approximation dans le texte de Caragiale représente une perte au niveau stylistique, une infidélité par rapport à la précision mathématique caractéristique à Poe.

Périlinguistique civilisationnelle[1]

Un procédé récurrent dans les traductions de Caragiale est l'adaptation.

L'adaptation s'impose lorsque la situation à laquelle se réfère le message dans la LD n'existe pas dans la LA.

Pour répondre à ce besoin de désambiguïsation nécessaire pour la lisibilité et la compréhension du texte, Caragiale fait recours parfois à des ajouts destinés à expliquer la situation respective. Ce souci d'assurer la compréhension par explicitation est plus marqué dans des endroits textuels stratégiques comme l'incipit qui établit la situation énonciative et affecte la totalité du texte.

Toujours dans *Un événement à Jérusalem*, vu la multitude des renvois bibliques, mythologiques, philosophiques, Caragiale, soucieux de la lisibilité du texte procède par des explicitations (ou incrémentialisations[1]) :

---

[1] Nous utilisons la terminologie de Demanuelli, J., Demanuelli, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Ed. Masson, Paris, 1995. L'ouvrage est une analyse critique des procédés de traduction se rapportant surtout aux procédés présentés par Vinay et Darbelnet in Vinay, J., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Gap, Ophrys, 1958, (1981)

« Tout ce qui est « autour » de la linguistique et se rattache directement au sociolinguistique ». En d'autres termes, il s'agit des phénomènes tels que : l'emprunt, le calque, l'équivalence, l'explicitation, appelés à rendre le discours compréhensible dans la LC, selon plusieurs coordonnées dont le traducteur doit tenir compte : la nature et la portée du phénomène civilisationnel ou culturel à traduire, la nature du public-cible, initié ou non, susceptible ou non de s'informer, le genre du texte et la nature de l'écriture.

Siméon, Abel-Phittim et Buzi-Ben-Lévi étaient les Gizbarim, ou sous-collecteurs de l'offrande, dans la cité sainte de Jérusalem. (p. 904)

Simion, Avel-Fitim şi Buzi-Ben-Levi erau Gizbarimi, cum le zicea pe atunci, un fel de preoţi, cari adunau prinoase pentru altarul din cetatea sfântă a Ierusalimului. (p. 759)

Caragiale introduit une incise « *cum le zicea pe atunci* » pour justifier l'emploi du nom « Gizbarim » et en donne aussi une définition supplémentaire « *un fel de preoţi* ».

Un autre exemple d'explicitation dans *Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume* :

> *Et quelques personnes s'élançaient déjà de leur chaise pour empêcher mam'zelle Salsafette de se mettre sur le pied d'égalité avec* ***la Vénus de Médicis***. (Le *Système du docteur Goudron et du Professeur Plume,* p. 931)
>
> *Şi câţiva săriră repede de la locurile lor, ca să oprească pe d-ra Salsafette să nu se asemuiască cu statuele idolilor din vechime*. (p. 775)

Par contre, là où la portée du renvoi civilisationnel est plus faible ou ponctuel, Caragiale procède par des suppressions :

> *Il n'y a peut-être pas* ***en France*** *un hospice d'aliénés qui ne puisse fournir une théière humaine.* (*Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume*, p. 927)
>
> *Nu crez că se află spital de nebuni în care să nu fie şi un ceainic omenesc*. (p. 771)

Dans *Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume*, le texte original de Poe a beaucoup de mots ou d'expressions en français marqué par l'italique, vu l'encadrement de l'histoire dans le sud de la France. Baudelaire précise dans les notes du traducteur que Poe avait mis les expressions respectives en français. Caragiale, par contre, n'en garde que l'italique pour marquer la distance du narrateur. Dans la suppression des renvois spatiaux ou culturels à des endroits ou cultures qui s'éloignent de l'espace et la culture du public roumain, il y a une intention de généralisation, une modulation du particulier vers le général, comme dans les exemples suivants :

« selon la mode usitée ***en Angleterre*** « (idem, p. 929) traduit par « *după obicei »* (p. 772)

« *ce clos-vougeot »* (p. 931) traduit par « *vinişorul ăsta* » (p. 775)

Comment interpréter une telle démarche ? La projection que fait Caragiale de son lecteur impliquerait-elle une sous-considération de ses connaissances ? Ou faut-il y voir une ré-écriture *à la caragiale* qui, par la suppression de ces renvois extralinguistiques, impose une « immédiateté » du sens contenu au niveau linguistique dans le dialogue des personnages ou dans des détails insolites, ajoutés « au bon endroit ».

Qu'il s'agit d'une « *ré-écriture à la caragiale* » le montre moins une traduction du *Masque de la Mort Rouge* (bien que là aussi, dès le titre on voit

---

[1]« *Incrémentialisation apporte une précision « supplémentaire » et/ou « différentielle » au phénomène culturel ou civilisationnel qui ne peut recevoir de traduction par les moyens habituels. A la différence de la note du traducteur, elle s'inscrit dans le texte, et non hors de celui-ci ; contrairement à l'explicitation, qui ne conserve aucune trace du terme de départ, elle correspond à une mise en locution ou syntagmatisation du terme en question, qui se trouve alors inséré dans une lexie. »* Demanuelli, J., Demanuelli, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Ed. Masson, Paris, 1995, p. 91

l'empreinte de Caragiale qui n'en conserve que *Le Masque*, pour introduire *la mort* en tant que sujet dans une des premières phrases : « *Quand ses domaines furent à moitié dépeuplés* » devient « *Când pe ţinuturile lui moartea seceră jumătate din locuitori* ») que celle *du Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, où l'on a affaire à un discours de(s) fous.

Dans une première approche du fantastique roumain au XIXe siècle, disons plutôt une approche en tant que « non-initié », on s'est demandé naïvement pourquoi I.L. Caragiale, l'écrivain jovial et ironique des pièces de théâtre et des « moments et esquisses », ait fait l'expérience de la prose fantastique. Le choix des traductions qu'il fait d'après Poe dénonce déjà un aspect important que l'on retrouvera plus tard dans ses propres récits fantastiques ou, au moins, à tonalité fantastique. Il s'agit de l'ironie sous-jacente, du côté parodique et satirique qui caractérise des récits tels que *La hanul lui Mânjoală*, *Calul dracului*, *Kir Ianulea* et, dans un moindre degré, *O făclie de Paşte*.

Or, le côté parodique ou satirique est une constante de la prose de Poe, même si le public, surtout dans une première phase de réception, ne perçoit pas ou néglige cet aspect des contes comme justement l'un des contes traduits par Caragiale, *Un conte de Jérusalem*.

Rappelons-le, les contes de Poe sont des « *Tales of Grotesque and Arabesque* », le « grotesque », terme que Scott employait déjà dans son fameux article sur Hoffmann pour rendre compte d'une forme de fantaisie libre où l'on retrouve à la fois le comique et le macabre, l'humour et le sérieux, le burlesque et l'extravagant – une recette dont I.L. Caragiale se sert d'une manière originale dans son propre mélange de comique, grotesque, folklore, macabre et ironie amère.

Et, en guise de conclusion, voici un fragment de Poe « à la Caragiale » :

« - *Retenez vos langues, tous ! entendez-vous ! (…)*
Il y eut une dame qui obéit à la lettre à M. Maillard, c'est-à-dire que tirant sa langue, une langue d'ailleurs excessivement longue, elle la prit avec ses deux mains, et la tint ainsi avec beaucoup de résignation jusqu'à la fin du festin. » (p. 933)

« Ţineţi-vă limbile toţi! Aţi auzit?
O femeie se supuse întocmai ziselor lui Maillard, adică îşi scoase limba, o limbă cât toate zilele, vorba ceea, o apucă în mâini, şi o ţinu aşa cu supunere până ne ridicarăm de la masă. » (p.776)

BIBLIOGRAPHIE

Cioculescu, Ş., Vianu T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne* (*Histoire de la littérature roumaine moderne*), Editura didactică şi pedagogică,Bucureşti, 1971
I.L. Caragiale, *Opere, III, Publicistică*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001
I.L. Caragiale, *Opere, I, Proză literară*, Academia Română, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000
Iosifescu, Silvian, *Istoria literaturii române, III, Epoca marilor clasici*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973
J., Demanuelli, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Ed. Masson, Paris, 1995
Poe, Allan Edgar, *Œuvres complètes, traduites par Charles Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951

LE PRONOM « ON », ÉLÉMENT INCONTOURNABLE DE LA RYTHMIQUE JAZZÉE DANS « VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT » DE CÉLINE (ÉTUDE COMPARATIVE AVEC LES TRADUCTIONS ROUMAINES)

Bianca-Stela BOULARAND
Doctorand Université Paris Est

Résumé : *Les caractéristiques intrinsèques du pronom « on » contribuent, immanquablement, à le signaler comme élément structurel incontournable à la mise en place, dans* Voyage au bout de la nuit *de Céline, d'un fonctionnement rythmique particulier, dont les rapports avec le jazz – élément de référence dans l'*ars poetica *célinien – sont encore loin d'être éclaircis au niveau stylistique. Effet d'un antagonisme vivant et indissoluble entre la syncope (synonyme de discontinuité, de variation) et la continuité, le jazz fait irruption essentiellement dans l'enchaînement syntagmatique des « on » à valeur sémantique hétérogène, où la variation ne cesse pourtant pas d'être soutenue par une continuité formelle sous-jacente, mais également lorsque ce pronom voisine les formes pronominales cas sujet ou cas régime équivalentes, où, au contraire, c'est la variation formelle qui est sous-tendue par la continuité référentielle. Comme le roumain ne dispose pas d'un tel pronom plurivalent, la question à laquelle nous tenterons de répondre concernera les capacités linguistiques de cette langue à ancrer la rythmique jazzée dans la traduction.*

Mots-clés : ***Céline, on, traduction.***

L'admiration que Céline voue à Paul Morand a été considérée par les exégètes de son œuvre comme un aveu biaisé, implicite, de son propre style : « Il ne faut pas oublier que Paul Morand est le premier de nos écrivains qui ait *jazzé* la langue française. Ce n'est pas un émotif comme moi mais c'est un satané authentique orfèvre de la langue. Je le reconnais pour mon maître » (L'HERNE, 1972 : 115). La critique met en avant les trois points comme essence de sa façon « jazzée » d'écrire, et par conséquent fait le rapprochement avec cette caractéristique musicale de son style à partir de *Mort à crédit,* ignorant le *Voyage au bout de la nuit*, où les trois points s'insèrent sporadiquement. Or, ce premier roman nous semble, au contraire, être l'œuvre où le jazz s'installe plus profondément, dans le tissu textuel même. La présence massive du pronom *on* y contribue d'une manière considérable.

Le jazz se construit autour d'un mouvement rythmique fondamental, le « swing » (le balancement), qui est le résultat d'un antagonisme vivant et indissoluble entre deux aspects inséparables : la syncope (synonyme de discontinuité, de variation) et la continuité. Voici comment *Enciclopaedia Universalis* caractérise cette musique : « Le seul critère du jazz que les musiciens et critiques soient parvenus à avancer est celui du *swing.* […] Le mot *swing* signifie « balancement ». Tel quel, il renvoie donc à une réalité vécue dont il suggère la transposition imagée : le swing est une dimension euphorique de la musique, qui engendre, chez l'auditeur, la sensation de rebondir d'un temps sur l'autre, d'être continuellement « balancé », sans la moindre crainte d'une rupture qui troublerait son bonheur. Ces métaphores dévoilent une dualité entre, d'une part, un élément de permanence **–** la continuité de ce sur quoi l'on rebondit, la régularité du balancement – et, d'autre part, un élément d'instabilité qui, par contraste, permet d'affirmer le balancement et le nourrir. […] Très longtemps, on a voulu réduire le jazz à l'usage systématique de la syncope […] mais il ne suffit pas qu'il y ait syncope pour qu'il y ait swing – lequel au demeurant n'implique pas nécessairement la syncope ; il

faut qu'elle participe à l'élan vécu qui porte le discours mélodique » (Encyclopaedia Universalis, 1995 : 1028).

Pour qu'il y ait du jazzé, le texte doit contenir une syncope (une rupture, une variation), qui s'installe toutefois à travers un élément de continuité. Par l'utilisation du pronom *on*, Céline met en place une continuité indéniable, résultant de sa répétition textuelle particulièrement cadencée. Avec ses 2260 occurrences pour un total de 224214 lexèmes, *on* représente plus de 1% du *Voyage*, dépassé uniquement par des prépositions comme *de* (6480 occurences), *à* (4421 occ.), *en* (3215 occ.), par les articles définis *la* (4006 occ.) et *le* (3138 occ.), et, en ce qui concerne les pronoms, par *il* (3002 occ.) et *je* (2288 occ.). La répétition est particulièrement mise en évidence par l'accumulation des *on* dans des îlots textuels compacts, maintes fois présents dans les pages du *Voyage* : ***On*** *manque de presque tout ce qu'il faudrait pour aider à mourir quelqu'un.* ***On*** *a plus guère en soi que des choses utiles pour la vie de tous les jours, la vie du confort, la vie à soi seulement, la vacherie*. ***On*** *a perdu la confiance en route.* ***On*** *l'a chassée, tracassée la pitié qui vous restait, soigneusement au fond du corps comme une sale pilule.* ***On*** *l'a poussée la pitié au bout de l'intestin avec la merde*. (V 496)

La syncope, elle, est engendrée par sa capacité de variation sémantique « remarquable » (MAINGUENEAU, D., 2000 : 8), puisque cette forme unique est apte à représenter des correspondants référentiels divers, voire opposés. *On* se signale donc, à travers l'homogénéité de la forme, comme une « réalité discursive hétérogène » (Atlani, Françoise, 1984 : 13) au niveau de ses fonctions. Trois valeurs essentielles de *on* sont à remarquer dans le *Voyage*. Nous suivons la terminologie de Flottum qui délimite la valeur générique, qui « vise tous les humains, quels qu'ils soient » (FLOTTUM, Kjersti, 2007 : 31) de la valeur spécifique, lorsque *on* désigne un « nombre restreint ou un ensemble délimité de référents » (*Idem*). A son tour, ce *on* spécifique se distribue dans deux classes distinctes, selon qu'il inclut la personne du locuteur, appelé dans ce contexte *on* inclusif (correspondant à un *nous* plus ou moins large), ou qu'il l'exclut, et il est alors désigné sous le nom de *on* exclusif (correspondant à peu près à un *ils*). Le rythme de la répétition syntagmatique devient jazzé au moment où la continuité de la forme, produite par la répétition d'un même signifiant, est doublée d'un effet contraire, de discontinuité sémantique.

Dans les traductions roumaines du *Voyage*, signées par Maria Ivanescu (AC) et Angela Cismas (AC), la continuité résultant de la répétition formelle de *on* est perturbée par le fait que le roumain ne possède pas de pronom pouvant réunir dans un signifiant unique la variété fonctionnelle du *on* français. Cette langue doit faire appel à la diversité formelle pour traduire en fonction de chaque sens référentiel. De surcroît, pour chacune de ces valeurs (générique, inclusive, exclusive), le roumain dispose de plusieurs équivalents différents. Pour traduire le *on* générique, les deux traductrices font massivement appel au pronom personnel *tu* qui, grâce au saut sémantique, est en mesure d'exprimer l'effet de généralité du pronom français : ***On*** *s'en souvient de ces choses là. - Sint lucruri pe care nu le* ***uiti.*** D'une manière ponctuelle, elles utilisent le pronom *noi* dans cette même acception générique (*C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie - Poate tocmai asta* ***cautam*** *prin viata*), le verbe à la voix impersonnelle (***On*** *s'en souvient de ces choses là. - Asemenea lucruri nu* ***se uita***.), tout comme les noms génériques tels que *oamenii*, *lumea* (*On s'en aperçoit de la manière qu'***on*** a prise d'aimer son malheur malgré soi. - S-a bagat de seama felul in care* ***oamenii*** *ajung sa-si iubeasca nefericirea chiar fara voia lor.*)

Il n'est pas rare que les traductrices aient recours à des équivalents de nature différente, surtout lorsque les occurrences de *on* sont particulièrement rapprochées.

Force est de constater que, lorsqu'elles restent dans la traduction homogène par l'une des formes pronominales génériques, le rythme de la répétition est loin d'être identique. Cela tient à une divergence entre les deux langues dans la façon d'envisager la place du sujet et son rôle distributif. En français, qui représente « les choses en fonction du sujet » (VINAY et DARBELNET, 1968 : 205), cette fonction doit être obligatoirement remplie – le pronom *on* ayant souvent précisément ce rôle de marquer plus une fonction distributive (montrer qu'il y a sujet) qu'une fonction actancielle (montrer quel est ce sujet). En roumain, la présence du pronom sujet y est sentie soit comme un « gauchissement stylistique » (AVRAM, Mioara, 1997 : 159), soit marquée stylistiquement (pour accentuer le pronom ou pour le mettre en contraste). Pour les temps synthétiques, l'omission du pronom change la nature de la répétition, puisque le retour du mot autonome est remplacé par le seul retour des terminaisons verbales. De surcroît, ce retour morphématique est extrêmement faible pour le présent, temps accompagnateur emblématique du *on* générique. Une seule lettre (le *–i* pour la II^{ème} pers. sg., le *–m* pour la I^{ère} pl) signe la continuité dans le tissu textuel. Force est de constater que l'effet répétitif semble être engendré moins par la répétition formelle, que par l'apparition d'une même subjectivité, fût-elle générique. Il n'en demeure pas moins que, pour les temps analytiques, tels le passé composé, le conditionnel, le futur, la répétition parvient à se manifester dans un lexème indépendant, l'auxiliaire.

La répétition d'un lexème autonome est conservée également par le recours à la voix impersonnelle, qui répète le proclitique *se* indépendamment de la nature synthétique ou analytique du temps verbal. En dehors de l'avantage formel, cette forme de traduction, qui « suspend totalement la relation avec le sujet grammatical » (Dimitriu, Corneliu, 1999 : 496) présente un avantage sémantique indéniable : celui de dépasser le pouvoir générique des formes pronominales, qui, elles, limitent toujours, en raison des connotations personnelles, la sphère référentielle du sujet. Malheureusement, à cause de la répartition de leurs valences, de nombreux verbes interdisent la transposition à cette voix. L'emploi sporadique de cette équivalence est plutôt négatif pour la continuité formelle, car en général le verbe à la voix impersonnelle remplace une forme verbale ayant comme sujet un pronom générique (*tu* ou *noi*), en raréfiant les occurrences répétitives.

Si le pronom *on* à la valeur spécifique inclusive se disperse le moins, le roumain ne disposant en principe que du pronom personnel *noi* (à entendre la forme verbale correspondante), en revanche, le *on* spécifique exclusif, qui expulse le *je* de sa configuration sémantique, subit la plus grande dissémination formelle. A cause du fait qu'il désigne des ensembles extrêmement variables en ce qui concerne, d'un côté, leur degré d'identification référentielle, d'un autre côté, la grandeur de l'ensemble désigné, les traductrices sont obligées de faire appel, tout au long du texte, à plusieurs formes afin de marquer ses différentes nuances d'identification référentielle. Elles oscillent, pour traduire ce pronom, entre trois formes essentielles - le pronom *ei* + verbe à la voix active, la forme verbale passive réfléchie, la forme verbale passive avec *être* - qui s'imposent souvent comme absolument nécessaires afin de délimiter d'une manière précise le contenu notionnel extrêmement variable de cette valeur exclusive. Ainsi, en roumain, plusieurs différences sont à remarquer entre les trois principales formes de traduction.

Il s'agit premièrement d'une différence d'implication de la subjectivité, car l'utilisation de la forme verbale active ayant *ei* comme sujet « attire l'attention sur le sujet, même si celui-ci n'est pas exprimé » (GLR, 1966 : 208 ; c'est nous qui traduisons), tandis que les formes passives « laissent d'habitude de côté l'auteur de

l'action » (*Idem*). Entre les deux formes passives, le passif réflexif, à cause de l'homonymie avec la voix impersonnelle, se remarque par une implication de la subjectivité beaucoup plus lâche, par son « caractère plus impersonnel » (AVRAM, Mioara, 1997 : 204). Cette situation impose des traductions différentes pour le *on* dans les deux séquences suivantes : *On en rotait, sommeillait et vociférait tour à tour* (V112)**,** *Le collègue au « corocoro » achetait du caoutchouc de traite, brut, qu'on lui apportait de la brousse, en sacs, en boules humides.* (V 137)**.** Si dans la première phrase, où *on* représente une communauté assez bien définie, la traduction par le pronom *ei* s'impose d'emblée (*Rigiiau, motaiau si vociferau rind pe rind*), il est beaucoup plus délicat d'utiliser la traduction par un pronom de troisième personne dans la deuxième phrase, où *on* marque une collectivité extrêmement vague. Par conséquent, les deux traductrices sont obligées de se retrancher dans la forme passive. AC utilise le passif avec *être* : *ce-i era adus din brusa*, tandis que MI se dirige vers la forme passive réfléchie : *cauciuc care i se aducea din jungla*.

Le recours à telle ou telle forme de traduction est conditionné également par la différence de nature du référent. En roumain, le passif avec *être* s'emploie de manière prédominante « pour des constructions à sujet (…) personnel » (GLR, 2005 : 136), tandis que le passif réfléchi est préféré « pour des constructions à sujet (…) de préférence non personnel » (*Idem*). En conséquence, pour cette structure où *on* réfère à des personnes - *On le convoquait l'étudiant* (V 360) - le recours au passif avec *être* est beaucoup plus naturel que le passif réfléchi : *Era chemat studentul* (MI) *Studentul era chemat* (AC). En revanche, le sujet non personnel (non animé) impose dans les deux traductions la forme passive réfléchie : *On tuait le dernier cochon quelques pas plus loin.* (V 21) est traduit par *Ultimul porc se taia* (MI), *Se ucidea ultimul porc* (AC).

Le recours à des formes différentes dépend aussi de la nature des verbes, plus précisément des valences qu'ils développent. Les verbes intransitifs ne peuvent pas être traduits par la voix passive, car cette voix a besoin d'un COD pour qu'à la suite d'un « chassé-croisé » (François, Jacques, 1984 : 45) le complément devienne sujet (le complément d'agent restant dans l'ombre, non exprimé). Une structure du type *On venait pour savoir de loin* (V 277) ne pourra être rendue que par un verbe à la voix active (à savoir par un *ei* sous-entendu) : *Veneau de departe sa afle* (AC) ; *Veneau de departe sa se intereseze* (MI).

A la lumière de ces constatations, il est évident que les traductrices sont dans l'impossibilité d'utiliser pour toutes les valeurs de *on* la même forme de traduction, et même, elles se trouvent obligées de recourir à des équivalents de nature différente pour une même valeur de *on*. La dispersion, tout au long du texte, est inévitable.

On impose du « jazzé » dans le *Voyage* essentiellement par le passage incessant d'une valeur de *on* à une valeur différente. Céline recherche activement la rencontre de ces valeurs différentes dans une même séquence textuelle, car cela lui permet d'installer la continuité au niveau formel, et de « syncoper » la référence. Le plus souvent, l'auteur passe d'un *on* inclusif à un *on* exclusif (ou *vice-versa*). Son effort est constant de relayer, dans l'enchaînement syntagmatique, ces valeurs qui sont souvent opposées dans la logique actancielle, en passant ainsi de son propre champ actanciel à celui de l'adversaire. Dans ce segment, Céline utilise le premier *on* pour désigner « les autres » (les ennemis), tandis que dans la deuxième occurrence, *on* représente le groupe dans lequel se range le personnage narrateur : *Donc, **on** nous foutait à la porte du cantonnement. Bon. Alors **on** disait plus rien.* (V 29)

Le fonctionnement foncièrement jazzé de cette structuration syntagmatique, qui mêle, inextricablement, continuité (formelle) et variation (sémantique), est

totalement éliminé à la traduction. Le texte roumain est incapable de marquer un des deux éléments, à savoir la continuité formelle, car les exigences sémantiques imposent la traduction de chaque valeur de *on* par une forme verbale dont la personne grammaticale est différente : *Ne **dadeau** afara din cantonament. Bun. Nu **ziceam** nimic.* (MI). La syncope sémantique reste entre *ei* et *noi*, mais, dépourvue de la tension conférée par la réunion formelle des contraires, elle est moins énergique. L'absence d'un des deux éléments fondamentaux signe la disparition de la rythmique jazzé dans les textes roumains.

Par ailleurs, la traduction (inévitable) par une forme pronominale clairement identifiée annule entièrement un autre effet jazzé du texte français, à savoir l'instantanéité qui accompagne le déchiffrement de chaque forme. Si, dans un premier temps, la tendance du lecteur français est à considérer la forme pronominale qui suit comme identique, en réalité, chaque nouvelle forme apporte une interrogation sur le sens, qui n'est résolue qu'à l'analyse d'un ensemble de paramètres textuels uniques, car « *on* ne s'identifie pas directement à partir de l'énonciation du pronom » (FLOTTUM, Kjersti, 2007 : 181). Cette étroite corrélation, chaque fois renouvelée, engendre une lecture instantanée. Du coup, le lecteur français, à qui incombe de fait cette sélection interprétative, se trouve projeté comme à l'intérieur de la manifestation du sens, en tant qu'agent actif de cette construction immédiate. Le lecteur roumain, lui, n'a pas à déchiffrer le texte. C'est le texte qui s'offre à lui, tout en l'expulsant de sa structuration.

Toutefois, la préservation de la continuité formelle (de la répétition) dans la succession de deux valeurs à identification référentielle différente reste possible en roumain dans deux situations. Premièrement, lorsque le *on* générique alterne avec un *on* inclusif : ***On sait** que ces choses là c'est toujours difficile à arranger et que de les arranger ça coute toujours très cher. Pour commencer **on ne savait** pas même où le placer Robinson.* (V 324). L'utilisation dans les deux occurrences du pronom *noi* (l'un générique, l'autre personnel), tout comme le respect du verbe « savoir », serait particulièrement efficace pour installer le texte dans le jazzé par la mise en place de l'effet géminé combinant continuité et discontinuité : ***Stim** ca lucrurile astea sint intotdeauna difficile. Pentru moment nu **stiam** unde sa-l plasam pe Robinson.* (notre proposition de traduction)**.** Bien que l'effet de répétition ne soit pas aussi fort que celui engendré par le pronom *on*, il est présent néanmoins par la réitération d'une même subjectivité, alors que l'utilisation de l'équivalent « voix impersonnelle » pour la première occurrence de *on* (choix effectif des deux traductrices) détruit entièrement ce rapport d'identité : ***Se stie** ca lucrurile astea sunt greu de aranjat si ca aranjarea lor totdeauna costa foarte scump. Pentru inceput, nici macar **nu stiam** unde sa-l plasez pe Robinson.* (AC).

Deuxièmement, le mélange de continuité formelle et de discontinuité référentielle est possible en roumain lorsque, dans le *Voyage*, le *on* générique alterne avec un *on* exclusif : ***On** ne me répondait pas. **On** peut se perdre en allant à tâtons parmi les formes révolues.* (V 169)**.** L'utilisation de la voix impersonnelle, d'un côté, et de la voix passive réfléchie, de l'autre, marquerait la répétition au niveau du clitique *se*. Cette autre passerelle formelle s'avère être, dans la pratique de la traduction, une quasi-impossibilité, explicable par le fait que nombreux verbes ne peuvent pas être transposés à l'une ou l'autre de ces deux voix. Toutefois, dans l'occurrence, il est possible de refléter le retour de la structure identique *se*+verbe. *Nu mi **se** raspundea*. ***Se** poate intimpla sa te pierzi*. Il reste que l'effet répétitif, bien que présent, est fortement diminué. En français, *on* est sujet et, de surcroît, a une position privilégiée (en début de

phrase), tandis que dans la traduction proposée, *se* est un élément accessoire, noyé de plus, pour la première occurrence, à l'intérieur de la phrase.

Bref, le mélange de continuité et de discontinuité diminue comme intensité à cause du manque d'identité totale entre les formes. Par ailleurs, la rareté de ces passerelles dans le texte de Céline empêche la mise en place d'un effet persistant même si les traductrices avaient suivi la manière de traduction suggérée ci-dessus.

On crée la syncope avec les formes pronominales cas sujet équivalentes. Il n'est pas rare que Céline fasse alterner les deux formes pronominales dans un même passage. Dans cette séquence, *on* alterne avec *ils* : *En haut lieu, **on a décidé** de passer l'éponge sur ce qu'**ils appellent** « mon moment d'égarement », et ceci, notez-le bien, en considération de ce qu'**on intitule** aussi « l'honneur de ma famille »* (V 68). Dans ce contexte, l'effet « jazzé » résulte de l'existence concomitante de la pseudo - continuité fonctionnelle (référentielle) qui s'installe entre les deux formes et de la syncope provenant de la variation formelle. L'emploi de *on* dans le même contexte avec un pronom personnel crée souvent des « quasi-anaphores » (Simonin, Jenny, 1984 : 163), car *on* peut marquer le même contenu référentiel, mais, à cause de son instabilité sémantique, *on* peut dépasser l'équivalence stricte avec ces formes pronominales. Par exemple, Céline se sert de l'équivalence référentielle *on = nous* pour construire des enchaînements syntagmatiques où, justement, sur fond d'une possible continuité référentielle, *on* change de valeur, marquant un saut vers la globalisation : ***Nous** nous réunissons dans la salle à manger de l'arrière-boutique, qui, la prospérité venue, prit bel et bien les allures d'un petit salon. **On** y venait converser, s'y distraire, gentiment, convenablement sous le gaz. Petite Musyne, au piano, **nous** ravissait de classiques* (V 78). En effet, si dans un premier temps, le syntagme *on y venait*, situé entre deux occurrences de *nous* (*nous nous réunissons, nous ravissait*), semble s'identifier à la valeur pronominale contextuelle (on = nous), le choix du verbe (*venir* au lieu de *aller*) suggère plutôt une interprétation où *on* exclut le narrateur – personnage. *On* est donc différent de *nous*, signant un changement de posture énonciative : dans l'occurrence *on y venait*, le narrateur se retire et asserte non pas sur lui-même en tant que personnage et sur son groupe, mais sur « les gens », « le monde ». Ces deux interprétations n'arrivent pas à se dissocier l'une de l'autre, la syncope n'atteignant son véritable sens que par rapport à l'effet d'équivalence qui se crée dans un premier temps. Le lecteur est pris dans ce brouillage de valeurs, car il sent, à la fois, l'équivalence, mais aussi le saut sémantique par rapport au pronom *nous*. L'annihilation du caractère jazzé de tels énoncés dans la traduction s'explique par le fait que le roumain ne peut pas géminer les deux effets, la continuité et la syncope, étant obligé de choisir entre les deux. La traduction par le pronom *noi* (choix de MI) met en place la continuité, effaçant toute forme de syncope : ***Ne adunam** in sufrageria din spatele pravaliei care, odata cu prosperitatea, lua definitiv infatisarea unui salon. **Veneam** aici ca sa stam de vorba, sa ne distram, placut, convenabil, la lumina gazului. Micuta Musyne, la pian, **ne** fermeca cu clasici.* (MI). La traduction de AC, en revanche, privilégie la syncope, qui s'instaure entre le pronom personnel *noi* et le nom générique *lumea* : ***Ne** adunam in sufrageria din spatele pravaliei care, o data cu prosperitatea, a inceput sa capete intr-adevar aspectul unui mic salon. **Lumea** venea acolo sa converseze, sa se distreze, dragut, décent, la lumina lampilor cu gaz. Micuta Musyne, la pian, **ne** incinta cu clasici* (AC). Il faut souligner qu'une telle traduction détruit l'effet de continuité, mais ne réussit pas non plus à imposer la discontinuité. En effet, il nous semble que l'installation de la syncope ne parvient pas à se manifester si aucune continuité sous-jacente ne subsiste dans le texte. Bien que, dans la traduction, l'assertion qui parle du « monde » puisse, à la limite,

inclure le personnage homodiégétique, le rapport entre *noi* et *lumea* est beaucoup plus lâche que le rapport entre *nous* et *on*. Le texte roumain alterne tout simplement une perspective interne et une perspective externe, nettement définies et séparées, tandis que dans le texte de Céline, l'alternance semble se manifester en même temps sur le mode de l'inclusion et de l'exclusion, de la continuité et de la discontinuité.

On crée la syncope non pas uniquement avec les formes pronominales cas sujet, mais aussi avec les formes pronominales cas régime. Ce phénomène est à remarquer précisément pour le *on* générique, qui se disperse dans une multitudes de formes représentant des pronoms et adjectifs coréférentiels ayant des fonctions autres que celle de sujet *(se/soi ; vous/votre/vos ; nous/notre/nos)*.

Dans le texte français, la syncope ressort de la différence de nature entre le *on* et les formes pronominales. Il est évident que lorsque le pronom *on* est instauré comme sujet, les autres fonctions (COD, COI, *etc.*) ne peuvent être marquées, en français, que par des formes pronominales personnelles (et réfléchies). Il reste que, dans le sens contraire, le choix initial de *on* en tant que sujet alors que Céline aurait pu employer pour cette fonction des formes génériques provenant des pronoms personnels impose une coupure : l'utilisation de *on* instaure la discontinuité formelle avec les formes pronominales coréférentielles (*vous* ou *nous*), là où l'emploi de *vous* et *nous* génériques comme sujet aurait fait sentir la continuité.

La syncope formelle est doublée d'une syncope référentielle, car les formes pronominales ne sont, au niveau connotatif, que des équivalents partiels de *on*. Chaque forme marque, au niveau connotatif, une implication différente de la subjectivité. Comme le pronom *on* inclut toujours de manière vague le locuteur, l'apparition des formes en *vous* après ce pronom impose un saut connotatif, en expulsant le locuteur de leur référence. C'est le cas aussi pour les formes en *soi*, épurées de toute nuance personnelle, représentant « l'extrême généralité ». (MULLER, Charles, 1979 : 68). Les formes en *nous* utilisées comme coréférants de *on* font ressortir une différence de généralisation. En effet, *on* générique, qui inclut « *moi, toi et les autres »* (*Idem*), semble mettre l'accent davantage sur *les autres* contenus implicitement dans sa référence, tandis que *nous* renforce connotativement la place de *je* et de *tu*, reléguant au second plan l'implication globale (des *autres*). Le saut de *on à nous* représente aussi le passage d'une manifestation diffuse de *je* (dans *on*) à une manifestation évidente (dans *nous*).

Céline pratique par ailleurs une autre forme de syncope, entre les formes coréférentielles *vous* et *nous*. Le français ne mélange pas, d'ordinaire, dans une même séquence générique, ces formes, à cause de leurs connotations différentes, car « *nous*, *notre* impliquent toujours […] une certaine participation du locuteur et de l'interlocuteur à ce qui est dit des hommes en général ; tandis que *vous*, *votre* devient plus nettement indéfini » (MULLER, Charles, 1979 : 66). Céline, à qui il répugne d'utiliser une forme unique lorsque des choix multiples se présentent, va à l'encontre de cette tendance, les utilisant souvent indistinctement, dans des occurrences rapprochées, en imprimant du rythme par la rapidité du changement de perspective.

L'apparition, dans l'entourage textuel des *on* génériques, des formes pronominales coréférentielles comme *soi, vous* ou *nous,* parvient à marquer dans le texte de Céline deux effets différents : d'un côté, une rythmique de la répétition du pronom *on*, de l'autre, un rythme syncopé qui résulte de la variation formelle et connotative, entre *on* et les différentes formes coréférentielles, tout comme entre les formes pronominales personnelles *nous* et *vous*.

Le roumain ne disposant que des formes personnelles dérivées pour marquer la valeur générique (alors qu'en français il y a la double possibilité de marquer le

générique avec *on* et avec diverses formes pronominales), les traductrices ne peuvent pas marquer, à la fois, la continuité et la discontinuité formelle. Elles sont contraintes de choisir entre les deux effets rythmiques : soit le marquage de la continuité de *on*, par la fixation dans une forme unique, soit la restitution de la discontinuité. En conséquence, toutes ces alternances, qui sont parfois assez fines (*on-vous-soi*), parfois plus abruptes (*on-vous-nous*) ne peuvent être ramenées dans la traduction qu'à l'unique alternance forte *noi-tu* [nous-vous]. Le roumain est capable de marquer soit la continuité, soit la discontinuité, jamais les deux à la fois. Pour le fragment ***On s****'en aperçoit à la manière qu'****on*** *a prise d'aimer* ***son*** *malheur malgré* ***soi****. C'est la nature qui est plus forte que* ***vous*** *voilà tout. Elle* ***nous*** *essaye dans un genre et* ***on*** *ne peut plus en sortir de ce genre-là. […]* ***On*** *prend doucement* ***son*** *rôle et* ***son*** *destin au sérieux sans s'en rendre compte et puis quand* ***on*** *se retourne il est trop tard pour en changer.* (V 229), AC se dirige vers la mise en place de la discontinuité, qui d'ailleurs est plus énergique que dans le texte du *Voyage*. Elle traduit la première et la dernière phrase par des formes génériques de la série *tu*. Dans les deux phrases médianes, elle utilise le pronom *noi* pour traduire le pronom *nous* (*nous essaye*) mais aussi le pronom *vous (que vous*). Par conséquent, l'enchaînement syntagmatique fait sentir dans sa traduction une double alternance, les formes médianes en *noi* marquant la discontinuité avec les occurrences précédentes et, en même temps, avec celles qui suivent : *Iti dai seama dupa felul in care fara sa vrei incepi sa tii la propria-ti nenorocire. Natura e mai tare decit noi, asta-i tot. Ne croieste intr-un fel si nu mai poti iesi de pe fagasul asta. […] Incepi sa-ti iei binisor rolul si soarta in serios fara sa-ti dai seama si pe urma, cind te uiti indarat, e prea tirziu sa mai schimbi ceva.* (AC). En outre, la discontinuité est accentuée par le passage de *noi* à *tu* à l'intérieur de la même phrase (*ne croieste si nu poti iesi de pe fagasul asta*). Dans sa traduction, MI confirme la tendance constante à l'uniformisation. Les formes en *tu* traduisent autant les occurrences du pronom *on*, que celles des pronoms hétéroclites cas régime (*son*, *soi*, *vous*, *nous*).

Pour mettre en place le rythme jazzé à partir du pronom *on*, Céline s'appuie sur ses propriétés intrinsèques à la langue française. Notre travail a essayé de démontrer que la majorité de ces effets s'estompent dans les deux traductions, d'une manière assez radicale, à cause, essentiellement, de la différence linguistique.

BIBLIOGRAPHIE

Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1981.

Céline, *Calatorie la capatul noptii*, traducere de Maria Ivanescu, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1978.

Céline, *Calatorie la capatul noptii*, traducere de Angela Cismas, Nemira, Bucuresti, 1994.

Atlani, F., *ON l'illusionniste*, in *La langue au ras du texte*, sous la direction d'A. Grésillon et de J.-L. Lebrave, Presses Universitaires de Lille.

Avram, M., *Gramatica pentru toti*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1997.

Cahiers de l'Herne, *L.-F. Céline*, 1972.

Dimitriu, C., *Tratat de gramatica a limbii romane, Morfologia*, Institutul european, Iasi, 1999.

Enciclopaedia Universalis, Paris, 1995.

Flottum, K., *On : pronom à facettes*, éd. De Boeck – Duculot, Bruxelles (Paris), 2007.

François, J., *Analyse énonciative des équivalents allemands du pronom indéfini « on »*, in *Recherches en pragma-sémantique*, éd. Kleiber, Paris, Klincksieck, 1984.

Gramatica limbii romane (GLR), I, Morfologia, Bucuresti, 1966.

Gramatica limbii romane, I, Cuvintul, Bucuresti, 2005.

Maingueneau, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2000.

Muller, C., *Sur les emplois personnels de l'indéfini ON*, in *Langue française et linguistique quantitative*, recueil d'articles, éditions Slatkine, Genève, 1979.

Simonin, J., *Les repérages énonciatifs dans les textes en presse*, in *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1984.
Vinay, J.-P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, méthode de traduction, nouvelle édition revue et corrigée, Didier, Paris, 1968.

TRADUCTION ET RECEPTION DE L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF EN ROUMANIE

Florina CERCEL
Université « Ştefan cel Mare », Suceava

Résumé : *Amin Maalouf, écrivain né en Liban en 1949 mais exilé en France à partir de l'année 1976, conçoit une œuvre ancrée dans un multiculturalisme dû aux nombreuses civilisations qui se sont succédées sur la terre du Liban et aussi aux différentes religions qui influencent la vie et la mentalité des gens.*
Notre article se propose de faire une incursion dans l'histoire de la traduction de son œuvre en Roumanie, traduction qui entraîne une réception fort favorable exprimée par la multitude des échos qu'on retrouve dans les revues culturelles roumaines.
Les impressions et les critiques n'ont pas tardé d'apparaître dans les revues et les journaux culturels. Nous avons fait un travail de recherche sur tous les articles trouvés dans les revues de Roumanie pour pouvoir rendre compte de la manière dont a été perçue l'œuvre d'Amin Maalouf chez nous.
Mots-clés : ***traduction, réception, multiculturalisme***

Minoritaire dans les deux pays entre lesquels il est partagé, le Liban et la France par son appartenance à la religion chrétienne et à un pays arabe, Amin Maalouf se penche sur une Histoire qui devient sa source d'inspiration en vue d'une réécriture englobant mythes et légendes de la culture arabe mais aussi faits de la réalité cruelle. L'écrivain semble préoccupé des sujets pris d'une histoire éloignée de notre époque mais, en fait, il s'en sert justement comme un fond sur lequel il projette des idées et des messages touchant l'homme contemporain, l'homme déchiré entre de multiples appartenances (*Les Identités meurtrières*, 1998), l'homme persécuté et persécutant par/de l'Autre. Cet encrage de l'écriture dans un espace et un temps éloigné fait d'autant plus difficile la traduction de l'œuvre dans la langue roumaine qui ne contient pas des équivalents pour toutes les réalités du monde arabe mais aussi à cause du fait qu'on traduit au XXI^{e} siècle des événements du XI^{e} ou de XIV^{e} siècles.

La traduction d'une telle œuvre apparaît comme fondamentale à nos yeux car, seulement elle permet à l'écrivain de transmettre son message au monde entier, de faire connaître une culture et une expérience.

La tâche du traducteur est d'autant plus difficile qu'il doit se garder de ne pas déformer l'essence-même d'une œuvre par la méconnaissance des langues et des cultures et de la voix qui se dévoile à travers elles.

1. La traduction de son œuvre

L'œuvre d'Amin Maalouf compte aujourd'hui treize livres : *Les Croisades vues par les arabes* (1983), roman historique, *Léon l'Africain* (1986), *Samarcande* (1988) – Prix des Maisons de la Presse, *Les Jardins de lumière* (1991), *Le premier siècle après Béatrice* (1992), *Le Rocher de Tanios* (1993) – Prix Goncourt, *Les Échelles du Levant* (1996), *Les Identités meurtrières* (1998), *Le Périple de Baldassare* (2000), *L'amour de loin* (2000), *Origines* (2004), *Adriana Mater* (2006) et le plus récent essai – *Le dérèglement du monde* (mars 2009), dont on a traduit déjà en roumain huit:

Cruciadele văzute de arabi (2007), traduction par Marian Tiu, *Leon Africanul (2006)*, traduction par Ileana Cantuniari, *Samarkand (2006)*, traduction par Florin Sicoie, *Grădinile luminii (2005)*, traduction par Ileana Cantuniari, *Primul secol după Beatrice(2004)*, traduction par Giuliano Sfichi, *Stânca lui Tanios(2004)*, traduction par Ileana Cantuniari, *Periplul lui Baldassare(2004*), traduction par Ileana Cantuniari et *Scările Levantului(2006)*, traduction par Daniel Nicolescu. Toutes les traductions ont été publiées aux Éditions Polirom, une maison d'édition des plus importantes de Roumanie qui a ouvert une série d'auteur de Maalouf en 2004. La seule exception en est le l'essai historique *Cruciadele văzute de arabi,* qui a été publié aux Éditions Proiect en 2007.

L'année 2004 les Editions Polirom publient la traduction en roumain des trois romans d'Amin Maalouf: *Periplul lui Baldassare*, *Primul secol după Beatrice*, *Stânca lui Tanios*. L'année suivante, en 2005, on a traduit le roman *Grădinile luminii,* en 2006 les romans *Leon Africanul*, *Scările Levantului* et *Samarkand* et le dernier roman traduit représentant le premier publié en France par Maalouf est son essai *Les Croisades vues par les Arabes – Cruciadele văzute de arabi,* paru aux Editions Proiect en 2007.

En vue d'une analyse générale de la traduction roumaine des quelques fragments de l'œuvre de cet écrivain nous nous proposons de donner ensuite une courte description de l'activité professionnelle des cinq traducteurs de l'œuvre d'Amin Maalouf : Ileana Cantuniari, Florin Sicoie, Daniel Nicolescu, Marian Tiu et Giuliano Sfichi.

I leana Cantuniari, professeur à l'Université de Bucarest et traductrice, a traduit du roumain en français mais beaucoup plus du français en roumain. Parmi les livres traduits par elle en roumain nous mentionnons : Alexandru Cioranescu, *Viitorul trecutului. Utopie şi literatură*, Éditions Cartea romînească, 1996, Nicole Jamet, *Marie-Anne Le Pezennec*, Éditions Polirom, Iaşi, 2007, La Collection Thriller, Andrei Makine, *Fiica unui erou al Uniunii sovietice*, Éditions Humanitas, Bucureşti, 2008, Schmidt Eric-Emmanuel, *Copilul lui Noe*, Éditions Humanitas, Bucureşti, 2008, François Weyergans, *Franz et François*, Éditions Polirom, Iaşi, 2007, Sorin Dumitrescu, *Les tabernacles oecuméniques de Petru Rares et leur modèle céleste, une recherche artistique sur les églises/tabernacles du Nord de la Moldavie*, Éditions Anastasia, Bucureşti, 2003, Antoine de Saint-Exupéry, *Micul prinţ*, Éditions RAO International Pub. Co., 2004.

Parmi les livres traduits par elle en français nous mentionnons: Ion Bulei, *Brève histoire de la Roumanie*, Mihail Sadoveanu, *Le rameau d'or*, Éditions des Fondations Culturelles Roumaines, 1993, Gala Galaction, *Nouvelles et récits*; préface par Teodor Vârgolici, Éditions Minerva, 1982. Nous voyons ainsi que la traductrice d'Amin Maalouf a une riche expérience dans la traduction, exerçant ce travail tant dans le domaine de la littérature que dans la philosophie.

Florin Sicoie a fait ses études à la Faculté de physique de l'Université de Bucarest. Entre 1990-1998 il a travaillé à la revue littéraire *Le Contemporain.* Il marque son début éditorial avec le roman *Herbert*, Éditions All, 1988. À côté des romans il a publié aussi des essais, des chroniques littéraires et des traductions de Cioran et de Marguerite Duras. Maintenant Florin Sicoie est le directeur du Musée d'Art de Ploieşti.

Daniel Nicolescu est éditeur exécutif du *Journal de Dimanche*. À côté de son travail de journaliste il est aussi traducteur : Didier Van Cauwelaert, *Evanghelia dupa Jimmy*, Éditions Humanitas, Bucureşti**,** 2008 (roman).

Marian Tiu a traduit aussi Gérard de Villiers, *Misiune in Venezuela*, Éditions Proiect, Bucureşti, 2007, Gérard de Villiers *Comoara lui Saddam*, Éditions Proiect, 2007.

Giuliano Sfichi est diplômé de l'Université „Ştefan cel Mare", Suceava, Faculté des Lettres et de l'Université technique „Gheorghe Asachi", Iaşi, Faculté des Constructions Hydrotechniques. Il a été rédacteur en chef aux Editions Polirom et parmi les traductions faites par lui nous mentionnons: *La lutte des classes*, Raymond Aron, Iaşi, Polirom, 1999, *Vérité et existence*, Jean-Paul Sartre, Iaşi, Polirom, 2000, *L'an mil et la paix de Dieu*, Dominique Barthélemy, Iaşi, Polirom, 2000, *Hygiène de l'assassin*, Amélie Nothomb, Iaşi, Polirom, 2002, *Religion et société en Europe*, René Rémond, Iaşi, Polirom, 2003, *Métaphysique des tubes*, Amélie Nothomb, Iaşi, Polirom, 2004, *Guetter l'aurore. Un christianisme pour demain*, Jean Delumeau, Iaşi, Polirom, 2006; traductions en collaboration: *La création des identités nationales*, Anne-Marie Thiesse, Iaşi, Polirom, 2000, *L'homme romantique*, François Furet (dir.), Iaşi, Polirom, 2000, *Imaginaire et création*, Jean Burgos, Bucureşti, Univers, 2003, *L'Europe est-elle née au Moyen Age?*, Jacques Le Goff, Iaşi, Polirom, 2005, *Psychologie de la communication*, Alex Mucchielli, Iaşi, Polirom, 2005, *Dictionnaire de culture générale*, Frédéric Laupies (dir.), Iaşi, Polirom, 2008, *Histoire du corps*, A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), deux tomes parus (Bucureşti, Art, 2008), le troisième à paraître chez le même éditeur.

3. Une critique de la traduction

Faire la traduction de l'œuvre d'un écrivain portant l'empreinte de la culture arabe d'où il est issu mais, en égale mesure, de la culture occidentale dans laquelle il vit depuis 1976, signifie devoir transposer dans la langue roumaine ce mélange du français et des mots arabes situé dans un contexte situationnel qui est celui du monde arabe à des époques parfois très éloignées du monde contemporain. Ce qui devient difficile c'est cet écart entre les deux langues et les deux cultures car, comme affirme Michel Ballard « Le texte traduit contient une image de l'original qui, intrinsèquement, parce qu'elle est véhiculée par un autre matériau linguistique est en relation d'écart et de différence » (« Textures », 2008 : 203).

Le texte d'Amin Maalouf est empreint par des notions porteuses des référents culturels, des *culturèmes*, selon la définition de Georgiana Lungu-Badea (*Teoria culturemelor, teoria traducerii*, 2004 :27). L'écart entre les deux cultures, la culture arabe véhiculée par une langue occidentale, le français, et la culture roumaine, devient un obstacle dans la traduction à cause de manque des équivalents pour les réalités de la culture-source. Le texte original est parsemé avec des référents culturels qui ne trouvent pas leur équivalent dans notre langue. Il s'agit ici des termes arabes qui paraissent en italique dans le texte français et que les traducteurs ont gardé de la même manière en ajoutant, parfois, une note explicative en bas de la page. On retrouve des notions qui expriment des réalités de la religion musulmane, des plats traditionnels, renvoyant à la manière de s'habiller des musulmans, de décorer leurs maisons. Beaucoup de ces référents sont expliqués par l'auteur même qui aide le lecteur à comprendre les réalités de son pays d'origine. D'autres sont expliqués par le traducteur. Par exemple, Ileana Cantuniari dans le roman *Léon l'Africain* explique des mots comme « le Grenadin » („Originar din Granada"), « le Fassi » („Locuitor din Fès, transcris, de asemenes Fas sau Fez, veche capitală a Marocului"), « le Zayyati » („după numele tribului de baştină"). Ce sont, cependant des termes que le lecteur peut aisément comprendre du

contexte, donc nous croyons que la traductrice a clarifié trop le texte. Quant au titre du premier chapitre – « L'année de Salma la Horra. 894 de l'hégire » la version de la traductrice est ,,Anul Salmei – Horra. 894 de la hegira" avec une note explicative pour l'année, note qui, à notre avis, est très utile pour la compréhension de la période : ,,Data strămutării lui Mahomed de la Mecca la Medina, considerată ca fiind începutul erei musulmane (16 iulie 622)". Il y a aussi l'explication du mot « ramadane », encore un mot spécifique de la religion musulmane : ,,A noua lună a calendarului islamic, perioadă de post care presupune abstinenţa zilnică de la hrană, băutură, fumat şi raporturi sexuale, de la răsăritul până la apusul soarelui".

Un autre problème qu'on peut facilement distinguer est la traduction des noms propres, noms de personnes, toponymes, etc. Pour la plupart, les traducteurs ont adapté ces noms à l'orthographie roumaine, les autres ils les ont laissés tout simplement comme en français. Par exemple Ileana Cantuniari, dans le roman *Léon l'Africain* a rendu « le Grenadin » par ,,Granadinul", « le Fassi » par ,,Fasiotul" mais elle a laissé « le Zayyati » ,,Zayyati". En échange elle a préféré pour le nom « Jean-Léon de Médicis » la variante ,,Giovanni Leone de Medici" car ce nom est, en fait, d'origine italienne. Pour ce qui est des noms propres arabes la traductrice les a gardés comme dans le texte original : « Hassan », « Abou-Khamr », « Astaghfirullah », etc.

Il est intéressant d'observer la traduction d'un nom propre du roman *Le Rocher de Tanios*, traduit toujours par Ileana Cantuniari. Le nom du héros de ce roman s'appelle Tanios mais, à cause de son statut de bâtard il a été surnommé « Tanios-kichk ». Le mot « kichk » « désigne en arabe une sorte de soupe épaisse et aigre à base de lait caillé et de blé » (*Le Rocher de Tanios*, 1993 : 74), donc une spécialité culinaire très appréciée par les gens de Kfaryabda. A cause du fait que le cheick Francis, le vrai père de Tanios, demandait à Lamia, sa mère, de lui préparer le *kichk*, l'enfant a reçu ce nom. La traduction devient difficile lorsqu'on ne trouve pas un équivalent en roumain pour ce plat. La solution de la traductrice a été d'emprunter ce terme et de l'adapter à l'orthographie de la langue cible : ,,Tanios kişk".

Le style presque poétique d'Amin Maalouf avec des caractéristiques d'un conteur oriental, avec des phrases simples, précises et claires pose toutefois des problèmes aux traducteurs qui doivent garder cet esprit en roumain avec le risque, souvent, de calquer la structure de la phrase française.

Pour mieux mettre en évidence les difficultés rencontrées par le traducteur, tant au niveau syntaxique que lexical et stylistique, nous nous proposons de faire une analyse comparative entre un fragment traduit par Ileana Cantuniari du roman *Léon l'Africain* et notre propre version roumaine de ce fragment, en rendant compte des points avec lesquels on est d'accord et ceux où on a une autre solution.

Version française :

Un dernier mot tracé sur la dernière page, et déjà la côte africaine.

Blancs minarets de Gammarth, nobles débris de Carthage, c'est à leur ombre que me guette l'oubli, c'est vers eux que dérive ma vie après tant de naufrages. Le sac de Rome après le châtiment du Caire, le feu de Tombouctou après la chute de Grenade : est-ce le malheur qui m'appelle, ou bien est-ce moi qui appelle le malheur ? Une fois de plus, mon fils, je suis porté par cette mer, témoin de tous mes errements et qui à présent te convoie vers ton premier exil. A Rome, tu étais « le fils de l'Africain » ; en Afrique, tu seras « le fils du Roumi *». Où que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sous la multitude !* (*Léon l'Africain*, 1986 : 349)

Version roumaine d'Ileana Cantuniari :

Un ultim cuvânt scris pe cea din urmă filă, şi iată deja coasta Africii.

Albe minarete din Gammarth, nobile rămăşiţe ale Cartaginei, acolo la umbra lor mă pândeşte uitarea, spre ele se abate viaţa mea după atâtea naufragii. Devastarea Romei după pedepsirea oraşului Cairo, focul de la Tombouctou după căderea oraşului Granada: oare nenorocirea e cea care mă cheamă sau eu sunt cel care chem nenorocirea? O dată mai mult, fiule, sunt dus de marea asta, martoră a tuturor peregrinărilor mele şi care te duce acum şi pe tine spre prima ta pribegie. La Roma, erai ,,fiul Africanului"; în Africa, vei fi ,,odraslă de rumi". Oriunde ai fi, unii vor dori să-ţi cerceteze pielea şi rugăciunile. Fereşte-te să le măguleşti instinctele, fiule, fereşte-te să cedezi sub presiunea gloatei! (*Leon Africanul*, 2004: 380)

Notre version :

Un ultim cuvânt trasat pe ultima filă şi iată deja coasta africană.

Albe minarete din Gammarth, nobile rămăşiţe ale Cartaginei, la umbra lor mă pândeşte uitarea, spre ele se îndreaptă viaţa mea după atâtea naufragii. Distrugerea Romei după pedepsirea oraşului Cairo, incendiul de la Tombouctou după căderea oraşului Granada : oare nenorocirea este cea care mă cheamă pe mine sau eu sunt cel care chem nenorocirea ? Încă o dată, fiule, sunt purtat de această mare, martoră a tuturor pribegiilor mele şi care, acum, te însoţeşte şi pe tine spre primul tău exil. La Roma ai fost ,,fiul Africanului", în Africa vei fi ,,fiu de Roumi". Oriunde ai fi, unii vor căuta să-ţi analizeze culoarea pielii şi credinţa. Păzeşte-te să le flatezi instinctele, fiul meu, păzeşte-te să cazi în mâna mulţimii.

Le texte présente plusieures difficultés tant au niveau syntaxique que lexical et stylistique. Dans la première phrase le traducteur a gardé l'inversion des adjectifs comme dans le texte original – « un dernier mot » : ,,Un ultim cuvânt"; « sur la dernière page » : ,,pe cea din urmă filă", en rendant le texte d'arrivée presque aussi poétique que celui original. En ce qui concerne les types des phrases, nous avons deux principales mais, en roumain s'est imposé l'introduction de la conjonction ,,şi" et le mot ,,iată". Pour notre version nous avons préféré de traduire le participe passé « tracé » par ,,trasat" et non pas ,,scris" car, à notre avis c'est le sens qu'a donné l'écrivain et nous avons gardé l'adjectif « africaine » - ,,africană", Ileana Cantuniari en faisant une transformation d'unité morphologique en traduisant par ,,Africii".

Pour ce qui est des autres constructions, la traductrice a gardé la structure syntaxique de la phrase française et nous aussi car, selon nous, c'est la meilleure solution tenant compte du style assez simple, presque journalistique de l'auteur. Nos observations se rapportent beaucoup à des unités de phrase, des unités d'ordre lexical.

Pour ce qui est de la deuxième phrase la traductrice a fait un ajout en rendant « c'est à leur ombre » par ,,acolo la umbra lor" mais l'introduction de l' adverbe ,,acolo" n'était pas nécessaire à notre avis. Mais nos observations les plus prégnantes vont aux phrases : « A Rome, tu étais ,, le fils de l'Africain „ ; en Afrique, tu seras ,, le fils du Roumi „ » traduites par Ileana Cantuniari par ,,La Roma, erai ,,fiul Africanului"; în Africa, vei fi ,,odraslă de rumi". Oriunde ai fi, unii vor dori să-ţi cerceteze pielea şi rugăciunile" et par nous comme ,,La Roma ai fost ,,fiul Africanului", în Africa vei fi ,,fiu de Rumi". Oriunde ai fi, unii vor căuta să-ţi analizeze culoarea pielii şi credinţa". Nous croyons que le syntagme ,,odraslă de rumi" ne convient pas au registre utilisé par l'écrivain et nous avons préféré tout simplement de dire ,,fiu de Rumi". En ce qui

concerne l'expression « fouiller ta peau et tes prières », elle a été traduite par Ileana Cantuniari comme „să-ţi cerceteze pielea şi rugăciunile". Elle a utilisé, à notre avis, un calque phraséologique, c'est la traduction d'une expression empruntée de la langue-source. La traductrice a fait une traduction mot à mot de l'expression française mais nous considérons qu'en roumain on ne peut pas utiliser „să-ţi cerceteze pielea şi rugăciunile". Nous avons préféré un autre verbe „a analiza" et nous avons traduit « ta peau » par „culoarea pielii" et « les prières » par „credinţa". L'intention de l'auteur est claire, il renvoie aux discriminations d'ordre ethnique et religieux et à ceux qui cherchent de n'importe quelle manière à apprendre quelles sont l'origine et la religion de quelqu'un pour le persécuter s'il est différent. Nous avons choisi, dans ce cas, de rendre le sens et non pas la forme.

A l'exception de quelques syntagmes, la traductrice à fait une traduction fidèle au texte de départ, presque littérale quelque fois, en respectant le style de l'auteur et la couleur locale, l'étrangeté conférée au texte par les mots en arabe, les traditions et la religion de cette culture.

3. La réception de l'œuvre d'Amin Maalouf en Roumanie

Nous avons fait un travail de recherche sur quelques articles trouvés dans les revues de Roumanie pour pouvoir nous rendre compte de la manière dont a été perçue l'œuvre d'Amin Maalouf.

Une fois avec la publication de la traduction du roman *Le Périple de Baldassare (2000)*, par Ileana Cantuniari en 2004 il apparaît un écho dans la revue *Luceafărul* : Vasile Geo, « Levant şi Occident în anul fiarei » (« Levant şi Occident în anul Fiarei » in *Luceafarul*, 2004 : 18). Pour Vasile Geo la traduction du roman *Le Périple de Baldassare* par Ileana Cantuniari est excellente car elle « a gardé tout le charme du style aventureux – sapiential de l'auteur français » (n.t.). Il passe en revue les aventures des personnages Baldassare Embriaco en concluant : « Regardé avec indifférence par Dieu, le sceptique Baldassare reste sous le signe de l'inexorable qui touche tous ceux de la race de l'horatienne *aurea mediocritas*, ou de l'espèce cartésienne du doute existentiel… » (n.t.). L'année 2005 a été très prolifique pour la réception d'Amin Maalouf en Roumanie bien que trois d'entre ses romans soient publiés dans la traduction roumaine en 2004. En 2005 les Éditions Polirom publient seulement le roman *Les Jardins de lumière/Grădinile luminii* toujours dans la traduction d'Ileana Cantuniari.

En février 2005, dans la revue *Curierul Armatei* (*Curierul Armatei*, n^{o} 3(167), 2005) apparaît un compte-rendu du roman *Le Périple de Baldassare*, avec des impressions favorables en ce qui concerne l'art du conteur de Maalouf.

Dans la revue *Dilema Veche*, toujours en 2005 apparaît un compte-rendu signé par Claudia Constantinescu sur le roman *Les Jardins de lumière* : « S'il n'avait pas été un martyre au milieu j'aurais pu dire qu'il était un roman passionnant. Ainsi je dirai seulement qu'il est troublant » (*Dilema Veche*, n^{o} 83, 2005). Une critique de l'œuvre de Maalouf en entier est faite par Cristina-Ioana Chilea dans son article « Amin Maalouf. La religion comme politique », publié dans la revue la *LettreR (Lettre R*, 2005). Elle fait une analyse de plusieurs romans du point de vue du rôle occupé par la religion et toutes les conséquences qu'a la non-reconnaissance de la religion de l'Autre : persécutions, tortures, exil, martyre.

En 2006, avec la publication de trois autres romans dans la version roumaine on retrouve dans la revue *Dilema veche* signe un compte-rendu du roman *Léon*

l'Africain signé par Claudia Constantinescu: « Pittoresque comme un roman de voyage, plein de tension comme un roman d'action, documenté et élaboré comme un roman historique, *Léon l'Africain*, avec lequel Amin Maalouf débutait en 1986, montre que cet écrivain a été dès le début un conteur admirable »(n.t.). Voilà la description du roman *Léon l'Africain* qui nous montre la façon dans laquelle Maalouf a été compris en Roumanie. Toujours dans la revue *Dilema Veche* en 2006 apparaît un article signé par Anca Manolescu, « Dilemă – de ce nu imi pot fragmenta identitatea »/ « Dilemme – pourquoi je ne peux pas fragmenter mon identité ». Cette fois-ci on aborde la question de l'identité comme elle est vue par l'écrivain dans son essai *Les Identités meurtrières*, essai qui n'a pas encore été traduit en roumain.

En ce qui concerne le roman *Samarcande*, Mihaela Timuş, dans son article « Samarcande, Samarkand, Marcanda ... Privirea lui Omar Khayyam »/ « Samarcande, Samarkand, Marcanda ... Le regard d'Omar Khayyam », fait une courte incursion dans l'histoire de cette ville si aimée par le philosophe. Elle se pose aussi la question : Combien de ce que voit Kayyam en Samarcande revient au regard de Maalouf ?

Une histoire de la traduction de l'œuvre de Maalouf en Roumanie est faite par Răzvan Mihai Năstase dans son article « Poveşti cu final neaşteptat »/ « Histoires avec une fin innattendue », publié dans la revue *România literară/La Roumanie littéraire*, en 2006. Il apprécie Amin Maalouf parce qu'il réussit à établir un équilibre entre histoire et fiction.

2007 est l'année dans laquelle les Éditions Proiect publient la traduction du roman historique *Les Croisades vues par les arabes/Cruciadele văzute de arabi*, roman traduit par Marian Tiu. Mais les échos de la réception de Maalouf continuent à faire leur présence à travers des articles dans des diverses revues. On trouve ainsi deux articles dans deux revues différentes sur le roman *Samarcande* : Luminiţa Marcu, « Samarkand, viaţa lui Omar Khayyam. Artistul, politicianul şi teroristul »/ « Samarcande, la vie d'Omar Khayyam. L'artiste, le politicien et le terroriste » in *Suplimentul de cultură/Le Supliment de culture* en 2007 et Elisabeta Lăsconi, « Manuscrise călătoare »/ « Des manuscrits voyageurs » in *România literară/La Roumanie littéraire*,2007. Luminiţa Marcu attire l'attention sur le mépris avec lequel sont regardés les écrivains français contemporains: « … sous l'apparence du facile on cache parfois une excellente science littéraire, des trucs capables de faire des mirages et des thèmes des plus sérieux… » En ce qui concerne le sujet du roman *Samarcande* elle affirme : « …les terribles troubles politiques de la Perse du début du XX^{e} siècle, un pays pris entre le désir de la modernisation démocratique et les fanatismes locales, mais aussi entre les intérêts des grands pouvoirs, surtout ceux de l'Empire Tsariste et de l'Angleterre, un pays aussi pittoresque du point de vue politique et sociale comme serait aussi la Roumanie et son histoire, s'il existait la plume pour la décrire » (n.t.). Elisabeta Lăsconi fait dans son article une comparaison entre le roman de Maalouf, *Samarcade* et celui de Jacques Attali, *La Confrérie des Evéillées*.

En 2008, dans la revue *România literară*/*La Roumanie littéraire* on trouve un autre article signé par Muguraş Constantinescu, « Jocul cu scrisul şi cărţile »/ « Le jeu avec l'écriture et les livres. » Elle met en évidence la qualité de magicien des mots de Maalouf et parle du but de son œuvre et le rôle qu'accomplissent ses personnages : « Considéré comme un magicien de l'imaginaire par son talent exceptionnel de conteur, Amin Maalouf fait preuve d'être, par ses romans, un raffiné du jeu avec l'écriture et les livres » (n.t.).

Cette incursion dans les revues culturelles roumaines nous a montré que l'œuvre d'Amin Maalouf commence peu à peu à trouver sa place dans la littérature préférée et appréciée par les Roumains.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Maalouf, A., *Léon l'Africain*, Éditions Lattès, Paris, 1986.
Maalouf, A., *Le Rocher de Tanios*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1993.
Maalouf, A., *Samarcande*, Éditions Lattès, Paris, 1998.
Maalouf, A., *Le Périple de Baldassare*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2001.
Maalouf, A., *Le premier siècle après Béatrice*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.
Maalouf, A., *Les Identités meurtrières*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1998.
Maalouf, A., *Les Échelles du Levant*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1996.
Maalouf, A., *Les Jardins de lumière*, Éditions Lattès, Paris, 1991.
Maalouf, A., *Cruciadele văzute de Arabi*, Editura Proiect, Bucureşti traducere în româneşte de Marian Tiu, Bucureşti, 2007.
Maalouf, A., *Leon Africanul*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Iaşi, 2005.
Maalouf, A., *Stânca lui Tanios*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Iaşi, 2004.
Maalouf, A., *Samarkand*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Florin Sicoie, Iaşi, 2006.
Maalouf, A., *Periplul lui Baldassare*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Iaşi, 2004.
Maalouf, A., *Primul secol după Beatrice*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Giuliano Sfichi, Iaşi, 2004.
Maalouf, A., *Scările Levantului*, Editura Polirom, traducere din limba franceză de Daniel Nicolescu, Iaşi, 2006.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Ballard, M., « Textures » in *Atelier de traduction*, n° 10, Editura Universităţii Suceava, 2008.
Chilea, C.-I., « Amin Maalouf. La religion comme politique » in *La Lettre R.* Revue de culture et de création, n° 2-3 : *Arts et politiques*, Editions de l'Université Suceava, 2005
Constantinescu, M., « Jocul cu scrisul şi cărţile » in *România literară*, n° 48, 2008.
Curierul Armatei, n° 3(167), 15 Février 2005.
Dilema Veche, n° 83, 19 Août 2005.
Dilema Veche, n° 109, 24 Février 2006.
Geo, V., « Levant şi Occident în anul Fiarei/Levant et Occident dans l'année de la Bête » in *Luceafarul*, n° 21, 2004.
Lăsconi, E., « Manuscrise călătoare » in *România literară*, n° 31, 2007.
Lungu-Badea, G., *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Editura Universităţii de Vest, 2004.
Manolescu, A., « Dilema – de ce nu imi pot fragmenta identitatea » in *Dilema veche*, n° 114, 2006.
Marcu, L., « Samarkand, viaţa lui Omar Khayyam. Artistul, politicianul şi teroristul » in *Suplimentul de cultură*, n° 112, 2007.

GARABET IBRĂILEANU - PORTRAIT D'UN TRADUCTEUR

Oana-Cristina DIMA
Université « Stefan cel Mare », Suceava

Résumé : *Garabet Ibrăileanu est l'un des premiers traducteurs du roman écrit par Guy de Maupassant –* Bel-Ami *; dans cet article l'auteur se propose de faire le portrait de ce traducteur en tenant compte de sa conception sur le roman, l'écrivain, la traduction et de ses problèmes rencontrés tout au long du processus de la traduction du roman maupassantien, idées présentées dans la préface du roman* Bel-Ami *et l'auteur se propose également de montrer son activité dans l'univers de la traduction.*

Mots-clés : ***traducteur, portrait, langage, traduction.***

Garabet Ibrăileanu est né le 23 mai 1871 à Târgu Frumos (le département de Iaşi) et il est mort le 12 mars 1936 à Bucarest. Il a été critique, historien littéraire, essayiste, rédacteur littéraire, romancier et traducteur. Il est l'une des personnalités marquantes de la littérature roumaine, il est aussi un théoricien, un promoteur de la critique littéraire scientifique, un créateur littéraire, un excellent professeur de l'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Iaşi, le principal rédacteur en chef de la revue *Viaţa românească*.

Il débute avec quelques articles dans la revue Ş*coala nouă* en utilisant le pseudonyme Cezar Vraja ; on doit mentionner que cette revue a été créée par Garabet Ibraileanu à l'aide de ses deux amis, Panait Muşoiu et Eugen Vaian et qu'elle se voulait être *socialiste, athéiste, matérialiste, réaliste et révolutionnaire* (Ciopraga, 1967 : 104). Il publie dans beaucoup de revues de son temps : *Munca*, *Adevărul, Critica socială*, *Evenimentul literar*, *Lumea nouă*, *Noua Revistă Română*, *Curentul Nou*. Ses œuvres les plus importantes sont : *Scriitori şi curente*/*Ecrivains et courants* (1909), la biographie *Amintiri din copilărie şi din adolescenţă*/*Souvenirs de l'enfance et de l'adolescence* (1911), *Opera literară a lui Vlahuţă* /*L'œuvre littéraire de Vlahuţă* – sa thèse de doctorat (1912), *Note şi impresii/Notes et impressions* (1920), *După război*/*Après la guerre* (1920), *Scriitori români şi străini/Ecrivains roumains et étrangers* (1920), *Studii literare/Etudes littéraires* (1927), *Privind viaţa*/En regardant la vie (1927), le roman *Adela* (1933) et *Spiritul critic în cultura românească/L'esprit critique dans la culture roumaine* (1908). Il a rédigé des articles sur les œuvres de Guy de Maupassant, Tolstoï, Tourgueniev, Marcel Proust (Garabet Ibrăileanu a été parmi les premiers lettrés roumains qui avait parlé avec un vif enthousiasme de ce génie et de la nouveauté de son art romanesque), Charles Baudelaire, Thomas Hardy, Anatole France, Maxime Gorki, Sully-Prudhomme et Ladislas Reymont.

Garabet Ibrăileanu ouvre son horizon traductif avec quelques poésies d'Ossian et de Lord Byron (George Gordon Noel Byron); du poète écossais, Ossian, Ibrăileanu traduit deux poèmes: *Tînguirile Mindavei* (apud Alexandru Piru) / *Tînguirile Minivanei* (apud Constantin Ciopraga) et *Lor* qui sont parus en 1889 et qui ont été signés avec le pseudonyme Cezar Vraja (en original, le traducteur utilise les initiales C. V.); la seule poésie traduite de Byron est *Către Marion*, publiée la même année que les deux précédentes, en utilisant le même pseudonyme. Après cette première expérience poétique, Ibrăileanu se concentre sur la traduction en prose en choisissant quelques œuvres qu'il aimait beaucoup : *Les mensonges conventionnels de notre civilisation/Mici minciuni convenţionale* de Max Nordau, *Les Coquillages de M. Chabre*/*Scoicile d-lui*

Chabre d'Emile Zola et un fragment de *Laokoon*, œuvre écrite par Lessing. Ces traductions sont publiées en 1889. De l'ouvrage de Creţu, on apprend quelques informations importantes sur la traduction de certaines œuvres du célèbre écrivain russe, Tourgueniev ; en 1890 Garabet Ibrăileanu publie deux traductions dans la revue *Şcoala nouă* : *Necesitas – Vis – Libertas* (*Şcoala nouă*, janvier, numéro 13), traduction signée avec le pseudonyme I. Chilieanu (pseudonyme construit par analogie avec son vrai nom) et *Egoistul* (*Şcoala nouă*, avril, numéro 16) – on suppose qu'il s'agit seulement d'un fragment. De cette période, on remarque aussi quelques traductions des œuvres du philosophe matérialiste Büchner, mais il y a peu d'informations concernant cet aspect.

Il y a quelques éléments qui gardent une importante particulière sur l'horizon traductif de cette personnalité littéraire : Ibrăileanu connaissait très bien la langue française et il a dévoré la littérature russe et la littérature anglaise grâce aux traductions en français. De l'ouvrage de Piru, on apprend que le critique littéraire a lu les œuvres des écrivains russes comme par exemple Ivan Sergueïevitch Tourgueniev (qui lui offrait l'émotion la plus puissante), Lev Nikolaïevitch Tolstoï, Maxime Gorki (le pseudonyme d'Alekseï Maksimovitch Pechkov), Alexandre Sergueïevitch Pouchkine, Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, Nicolas Vassiliévitch Gogol, Ivan Alexandrovitch Gontcharov, Anton Pavlovitch Tchekhov et Mikhaïl Ievgrafovitch Saltykov-Chtchedrine. En ce qui concerne la littérature anglaise, Ibrăileanu l'a connue toujours par le biais des traductions françaises ; Alexandru Piru disait qu'il avait parcouru les œuvres de William Shakespeare, Lord Byron, Ossian, Charles Dickens, George Eliot et Thomas Hardy. En lisant et en disséquant toutes les particularités de langage et de style de chaque écrivain, le critique roumain a perfectionné ses connaissances sur la langue française et il a continué son immense travail littéraire en réalisant des comptes rendus de certaines œuvres très appréciées en France et en Europe, œuvres qui devaient être connues par le peuple de l'espace roumain. C'est ainsi qu'il réalise les comptes rendus des ouvrages suivants : Paul Verlaine – *Voyage en France par un Français* (1907), Edouard Maynial – *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant* (1907), Emile Faguet – *Propos de théâtre* (1907), Fanny Emeric – *La confession d'une femme du siècle* (1908), *Souvenirs sur Guy de Maupassant* – livre écrit par François, son valet de chambre (1911), René Johannet – *Anatole France est-il un grand écrivain ?* (1925), Ladislas Reymont – *Les Paysans* (1926), Karin Michaëlis – *Femmes* (1926) et Etienne Rey – *Eloge du mensonge* (1926).

Son travail minutieux comme traducteur du français en roumain lui a offert la possibilité d'analyser d'autres traductions, de constater les points faibles et les points forts de certaines parties des œuvres traduites, de rédiger et de publier des articles remarquables sur l'art de la traduction. Dans la revue *Viaţa Românească* (les numéros 3, 4, 5 et 8 de l'année 1911) il y a quelques comptes rendus signés avec l'initiale F. où l'auteur prend une attitude dure envers les traducteurs qui massacrent les deux grandes entités, la partie écrite de la langue de départ et la langue d'arrivée. Au numéro 2 de la même revue (1923), Garabet Ibrăileanu présente les difficultés de traduction en roumain en ce qui concerne l'œuvre d'Anatole France ; il y parle de quelques difficultés insurmontables sur la précision et le sens des paroles utilisés par l'auteur français et on peut y ajouter une citation qui touche cet aspect:

Hm ! Anatole France e cel mai fin stilist de azi. Cuvintele lui au de foarte multe ori atâta preciziune şi atâta înţeles, încât devin intraductibile… (*Viaţa Românească*, nr. 3, 1911 : 450)

On remarque quelques mots sur la traduction de certains textes du roumain en français, cet aspect étant abordé dans un article publié par Garabet Ibrăileanu dans la

revue *Viaţa Românească* (le numéro 6 de l'année 1911) où il fait une forte critique sur la traduction et les procédés utilisés par les traducteurs lorsqu'ils ont rendu en français les lettres qui appartenaient au poète Vasile Alecsandri et qui étaient adressées à Ed. Grenier. Dans le compte rendu publié en 1908 (*Viaţa Românească*, n° 1) et intitulé *Shakespeare, Romeo şi Julieta*, Ibrăileanu fait une comparaison entre l'original et la version réalisée par Haralamb G. Lecca. Il y montre que la traduction en roumain est plus courte que l'original, on enregistre un manque de 500 vers et que le traducteur roumain a fait des transformations sur la forme utilisée par Shakespeare – les vers sont remplacés par la prose et on sent une perte de la beauté du texte original; cette traduction devrait éveiller un vif intérêt aux lecteurs, mais ce n'est pas le cas de Garabet Ibrăileanu – le lecteur, le traducteur et le critique – il n'a pas eu la patience de parcourir la traduction en intégralité (ce qui en dit beaucoup).

Nu e locul aci de a face comparaţii pe larg între original şi traducerea d-lui Leca, şi, de almintrelea, nici n-am putut avea vremea şi răbdarea să cetesc toată traducerea în comparaţie cu originalul...

Traducerea d-lui Leca e în deficit cu vreo 500 de versuri faţă cu originalul... Am comparat aceste pagini cu originalul...

Bineînţeles că aceasta e, şi ea, o traducere, şi încă în proză, ceea ce răpeşte mai tot farmecul originalului... Iată originalul... Ceea ce am subliniat în bucata d-lui Leca nu este in original, şi ceea ce am subliniat în original... nu e în traducerea d-lui Leca... (CREŢU, 1968 : 231)

Dans son ouvrage magistral sur la personnalité de Garabet Ibraileanu, Ion Creţu insère une information très importante pour notre article, mais qui n'est pas suffisamment développée : Ibrăileanu a écrit un article sur les traductions et leur importance dans l'univers créatif artistique ; cet article s'intitule *Traducerile* et il a été publié dans la revue *Viaţa Românească* (le numéro 9 de l'année 1906).

La plus remarquable traduction réalisée par Garabet Ibrăileanu est sans doute celle du roman de Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (traduction qui a été publiée en volume en 1896 aux Editions Ralian et Ignat Samitca de Craiova) ; il signe sa traduction avec le pseudonyme Cezar Vraja (en original C. Vraja) et il présente dans la préface (signée aussi par lui) les traits essentiels du roman, les ingrédients nécessaires pour la naissance d'un excellent roman et les particularités romanesques de l'œuvre de Guy de Maupassant, *Bel-Ami*.

Au début de sa préface faite au roman maupassantien, Garabet Ibrăileanu affirme que le roman est le miroir de la vie, que le rôle du romancier est d'être très attentif en ce qui concerne la coexistence entre les deux « êtres », l'Homme et la Société, et qu'il doit analyser et montrer le contact et les rapports des pouvoirs psychiques intellectuels et, en même temps, des pouvoirs centraux :

... romanul e, prin excelenţă, oglinda vieţei... Dar dacă romanul e oglinda vieţei, atunci romancierul va trebui să aibă urechi şi ochi pentru vieaţa celor două fiinţi: Omul şi Societatea. Va trebui să studieze şi să arate atît ciocnirea şi raporturile puterilor psihice individuale cît şi ciocnirea şi raporturile puterilor sociale. (MAUPASSANT, 1896 : III)

Le romancier a une autre tâche, de comprendre, de voir et d'écouter la nature ; donc, le roman doit surprendre les relations entre l'être humain, la société et la nature :

... romanul fiind oglinda vieţei, în el trebue să se oglindească tot : omul, societatea, natura. (MAUPASSANT, 1896 : III)

Garabet Ibrăileanu voit Guy de Maupassant comme un écrivain total, impeccable et il renforce cette idée en traçant une ligne claire entre son art de traduction et l'art romanesque de Maupassant; il le met en parallèle avec Zola (qui est perçu comme un créateur de sociétés), Bourget (un créateur d'états psychiques) et Lotti (un créateur de paysages) :

Zola, de pildă, e constructor de societăţi, de stări sociale. Bourget de stări psihice, Lotti de peisaje, Maupassant e de toate, - Rog să nu se creadă că, dacă aţi fi tradus pe altul, aţi fi spus despre dînsul tot aşa. Nu-mi laud taraba. – Poate e, ba chiar e, mai puţin ciclopic de cît Zola, mai puţin discosător de cît Bourget, mai puţin pictor de cît Lotti, dar el e de toate, e artistul desăvîrşit, e artistul mare… (MAUPASSANT, 1896 : III)

Le meilleur romancier est, selon l'opinion de Garabet Ibrăileanu, celui qui combine d'une manière esthétique et interdépendante l'état / les états de l'âme avec les aspects sociaux et les descriptions de la nature toujours changeante. Un écrivain idéal doit surprendre le tumulte intérieur d'une certaine personne en la détachant de la société, mais, en même temps, en la caractérisant selon le milieu fréquenté et les relations établies. Un grand écrivain ne crée pas de sa pure imagination, le phénomène de création artistique est déterminé par un travail assidu d'observation, donc la différence entre la qualité des écrivains/de l'écriture est donnée par la manière dont ils rendent ce qu'ils ont observé. L'écrivain n'est pas un appareil photographique, il décrit la réalité en la sentant :

... un scriitor nu e aparat fotografic. El redă realitatea, nu cum va fi fiind ea în sine, ci cum se oglindeşte în mintea sa. Scriitorul e un om, şi fie-care om e o lume. (MAUPASSANT, 1896 : VII)

A la fin de sa préface, Garabet Ibrăileanu présente les difficultés qu'il a rencontrées dans la traduction de ce roman et il renforce l'idée que sa traduction en roumain est inférieure à l'œuvre originale, la lecture la plus puissante est celle en français.

De sigur că e mult, mult mai prejos de original - fără modestie. Dacă mi-aş închipui di'mpotrivă, aş dovedi că nu pricep de Maupassant. (MAUPASSANT, 1896 : VIII)

Pour bien traduire, pense Garabet Ibrăileanu, il faut connaître très bien les deux langues, la langue-source et la langue-cible, il faut être doué d'un certain sens artistique, les deux civilisations doivent avoir beaucoup d'éléments en commun et pour la langue-cible, on doit avoir des paroles qui correspondent à celles de la langue-source.

Ca să traduci trebue: Să cunoşti bine amîndouă limbile. Să ai oare-care simţ artistic, nu strică nici mult. Să se asemene întru cît-va viaţa amînduror popoarelor. De unde mai urmează şi faptul următor : să ai în limba în care traduci cuvinte pentru noţiunile din limba din care traduci. (MAUPASSANT, 1896 : VIII)

Il remarque aussi que notre langue est pauvre en ce qui concerne les mots qui définissent les notions générales et les termes qui sont utilisés dans le discours raffiné, des paroles qui ont un sens double (ce cas était rencontré tout particulièrement dans les discussions savantes de salon) ; il y fait référence à l'opinion de A. D. Xenopol:

Apoi limba noastră e foarte săracă în cuvinte pentru discuţia rafinată, de salon, cu două înţelesuri, pentru că la noi în saloane se vorbeşte franţuzeşte, odinioara greceşte. Îmi aduc aminte că d. A. D. Xenopol spunea într-o conferenţă că pricina pentru care n-avem roman e lipsa de limbă rafinată. Nu cred asta, dar e ce-va în părerea domniei-sale. (MAUPASSANT, 1896 : VIII)

Pour la traduction des dialogues, Garabet Ibrăileanu utilise des néologismes et il en donne un exemple pertinent :

Aşa, am pus cuvîntul pardon în loc de iertaţi, cînd am simţit că individul care vorbea n'ar fi putut spune în realitate iertaţi.

Să nu se înţeleagă că pun stîngăciile mele în spinarea limbei romîne. (MAUPASSANT, 1896 : VIII)

En conclusion, on peut dire que Garabet Ibrăileanu a eu une activité assez intéressante dans le domaine de la traduction ; dès sa jeunesse il a traduit quelques poésies écrites par Lord Byron et Ossian, des œuvres ou seulement des fragments d'Emile Zola, de Büchner, Tourgueniev, Max Nordau et Lessing et la traduction la plus importante de toute sa vie est le roman *Bel-Ami* de Guy de Maupassant. Ibrăileanu a fait connaître au peuple roumain les œuvres les plus lues en France et en Europe (il y fait référence aux œuvres des écrivains russes) en publiant des comptes rendus dans les revues de son temps et il a rédigé quelques articles concernant le processus de traduction et les pièges qui y apparaissaient ; il a parlé de la traduction de l'œuvre d'Anatole France en roumain, de la traduction française des lettres de Vasile Alecsandri, d'une version roumaine de *Roméo et Juliette* et de sa traduction au roman *Bel-Ami*.

BIBLIOGRAPHIE

Ciopraga, C., *Portrete şi reflecţii literare*, Cap. „G. Ibrăileanu, creator literar", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 103-128

Ciopraga, C., *Propilee. Cărţi şi destine*, Cap. „Portret liric : G. Ibrăileanu" Editura Junimea, Iaşi, 1984, pp. 34-43

Creţu, I., *G. Ibrăileanu. Restituiri literare*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968

Prefaţa de Garabet Ibrăileanu in G. de Maupassant, *Bel-Ami*, Institutul de Editură Ralian şi Ignat Samitca, Craiova, 1896, traducerea : CEZAR VRAJA (le pseudonyme de Garabet Ibrăileanu)

Patraş, A., *Ibrăileanu. Către o teorie a personalităţii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007

Piru, Al., *G. Ibrăileanu (viaţa şi opera)*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

TRADUCTION, RETRADUCTION, ADAPTATION

Sorin ENEA
Université de Piteşti

Résumé : *Pour le grand public l'accès aux textes écrits dans une langue autre que sa langue maternelle est assuré par l'intermédiaire des traductions. Le présent travail se propose de mettre en évidence quelques définitions que les traducteurs et les théoriciens de la traduction donnent aux termes traduction, retraduction, adaptation.*

Mots-clés: ***traducteur, traduction, retraduction.***

La traduction, bien qu'ignorée pendant des siècles par les philosophes et les linguistes, a été étudiée par les traducteurs eux-mêmes. Mais elle n'a pas réussi à se forger une théorie propre et pour une longue période on ne peut parler que de témoignages, de réflexions transmises d'une époque à l'autre.

Pendant la première période on recherchait surtout la fidélité au texte original. Au XVIIème et au XVIIIème siècle, considérant que la traduction ne pouvait être belle en restant fidèle à l'original, les traducteurs se sont éloignés de la lettre de celui-ci à leur gré.

De nos jours, on demande une plus grande fidélité à l'original.

Les problèmes que la traduction a posés aux traducteurs de jadis sont les mêmes qu'aujourd'hui. Mais, de nos jours, les réponses sont autres et, de là, de nouvelles conceptions sont nées.

Parmi les questions que les gens se sont toujours posé il y a les suivantes : La traduction est-elle possible ? En traduisant, faut-il respecter la lettre ou l'esprit du texte ? La traduction est un art ou une science ? Etc.

Le XXème siècle a essayé de répondre à toutes ces questions et de nouvelles théories sont apparues.

Etant donné le fait qu'en Occident, pendant l'Antiquité, la langue dominante était le latin, on traduit vers cette langue. Et on traduit des textes religieux et des textes littéraires. Et à propos des textes littéraires Cicéron affirmait qu'il ne fallait pas les traduire « verbum pro verba » - idée reprise par Horace – et qui annonce Saint Jérôme qui fait la différence entre la traduction des textes religieux et celle des textes littéraires.

De nos jours, en parlant de la traduction, Georges Mounin affirmait que « ce mot désigne aujourd'hui le passage d'un texte écrit d'une langue dans une autre » (MOUNIN, 1976 : 89). Pour la traduction d'un message oral il utilise le terme d' « interprétation ». Mounin considère que la traduction doit être vue comme une science et un art à la fois car « la traduction n'est plus conçue comme le respect de la forme linguistique (traduction littérale ou fidèle), mais comme la translation aussi exacte que possible "du rapport exact entre la forme et le fond de l'original" ». (MOUNIN, 1976 : 89)

Franz Rosenzweig, cité par Ricœur, trouve que traduire « c'est servir deux mettre, l'étranger dans son étrangeté, le lecteur dans son désir d'appropriation ».

En répondant à la question « Qu'est-ce que la traduction ? », Jean-René Ladmiral donne la définition suivante : « La traduction est un cas particulier de convergence linguistique : au sens le plus large, elle désigne toute forme de "médiation interlinguistique", permettant de transmettre de l'information entre des locuteurs de

langues différentes » (LADMIRAL, 1984 : 11). Son rôle est de faire « passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-*source* dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-*cible* » (LADMIRAL, 1984 : 11). La traduction est vue comme « un texte-cible destiné à la publication et à la lecture (voire, dans le cas du théâtre, à être joué, etc.), dont la fonction explicite et exclusive est de nous dispenser de la lecture du texte-source original » (LADMIRAL, 1984 : 41).

Ladmiral est d'avis que la traduction comprend un *sens dynamique* – la pratique traduisante, l'activité du traducteur, et un *sens statique* – le résultat de cette pratique, le texte-cible lui-même. Il fait la distinction entre *la traduction orale* (interprétariat ou interprétation) qui peut être consécutive ou simultané et *la traduction proprement dite* (celle qui vise les textes écrits) et dont le but est de « *produire* un texte pour un public » car elle est « *un acte de communication*, économiquement déterminé par les conditions de production du traducteur » (LADMIRAL, 1984 : 14).

Dans le cadre de la traduction proprement dite, Ladmiral distingue la *traduction littéraire* et *la traduction technique*. A cette occasion il rappelle la dispute qui existe depuis longtemps entre « la fidélité ou l'élégance et la lettre ou l'esprit » (LADMIRAL, 1984 : 14).

Les spécialistes considèrent que le rôle de la traduction est de trouver des équivalences entre deux textes écrits dans des langues différentes et que ces équivalences peuvent s'établir si l'on prend en considération certains éléments tels : les rapports qui existent entre les cultures des deux peuples, le climat moral et intellectuel ou ceux-ci vivent, la nature des textes, l'époque et le lieu de départ et d'arrivée etc.

Dans l'article *La retraduction comme espace de la traduction*, Antoine Berman, pour donner une définition de la retraduction, part de l'idée qu'à la différence des œuvres originales les traductions « vieillissent » car « correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, etc. ». De là le besoin de remettre en question la valeur d'une traduction, de retraduire le texte. Selon lui, « toute traduction faite après la première traduction d'une œuvre est donc une retraduction » (BERMAN, 1990 : 1). Il constate que « traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre : celle de la caducité et de l'inachèvement » (BERMAN, 1990 : 1). Mais toutes les traductions ne vieillissent pas. Il y a aussi ce que Berman appelle « grandes traductions » qui résistent à l'épreuve du temps et qui « gardent plus d'éclat » (BERMAN, 1990 : 2) que les originaux. Berman attire l'attention sur le fait que le concept de retraduction « ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit » (BERMAN, 1990 : 1) mais aussi tous les autres textes d'un même auteur traduits après le premier. Se posant la question « Pourquoi toute grande traduction est-elle nécessairement une retraduction? » (BERMAN, 1990 : 4), Berman y répond en donnant l'exemple de Goethe qui considérait qu'une traduction doit traverser trois modes ou étapes : « le premier mode ou la première époque est la traduction intra ou juxtalinéaire (mot à mot) visant tout au plus à donner une idée grossière (Goethe *dixit*) de l'original. Le second mode est la traduction libre, qui adapte l'original à la langue, à la littérature, à la culture du traducteur. Le troisième mode est la traduction littérale, au sens de Goethe, c'est-à-dire celle qui reproduit les "particularités" culturelles, textuelles, etc. de l'original. » (BERMAN, 1990 : 4)

Sur les traces de Berman, Yves Gambier définit la retraduction comme « une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie » (GAMBIER, 1994 : 416). A son avis, la retraduction est « liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de

leurs besoins, de leurs compétences… » (GAMBIER, 1994 : 413). Il remarque aussi que le *Grand Robert* de 1985 « préfère attribuer à ce terme le sens de "traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue " » (GAMBIER, 1994 : 413). A la différence de la version ou de l'adaptation, la retraduction est « déterminée » aussi par le passage du temps et non seulement par les facteurs socioculturels. Excepté les « grandes traductions » « qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci » (BERMAN, 1990 : 2), « les retraductions datent vite » (GAMBIER, 1994 : 416).

La retraduction apparaît comme un phénomène ancien auquel on a trouvé des facteurs divers : d'une part des facteurs externes à la première traduction, et d'autre part, des facteurs internes à celle-ci.

L'un des facteurs externes qui pousse à la retraduction serait le besoin de réactualiser le texte traduit qui a vieilli et ne correspond plus aux exigences du public. La langue évolue et cela entraîne la nécessité d'avoir de nouvelles traductions de certaines œuvres. Selon Berman, repris par Gambier, la retraduction d'un texte serait le résultat d'un « effort de rapprochement littéraire » (GAMBIER, 1994 : 413), d'un retour à la source dont le but serait de « remédier » au « non-traduire » (BERMAN, 1990 :5) d'une traduction précédente. Dans la pensée de Berman, l'activité traductrice est l'une des modalités de ce qu'il appelle la « translation » d'une œuvre, ou son transfert depuis un système littéraire source vers un autre système d'accueil. Le but de la « translation » est « la révélation d'une œuvre étrangère dans son être propre à la culture réceptrice » (BERMAN, 1990 : 5). Les retraductions sont vues comme une phase intermédiaire de la « translation », phase située entre la « première traduction » et la « traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions » (BERMAN, 1990 : 5) Gambier s'interroge sur les causes historiques qui conduisent à l'augmentation du nombre des retraductions pendant certaines périodes qu'il appelle « moments aigus » (GAMBIER : 1994 : 416). Il considère que ces moments aigus sont causés par une situation de « moindre résistance ou une plus grande ouverture de la langue-culture d'accueil » (GAMBIER, 1994 : 416) et par le besoin de « réactualisation » qui motive toute retraduction.

Un autre facteur externe qui pousse vers la retraduction serait un facteur « éditorial » ou « commercial » qui découle de l'impossibilité de l'éditeur d'obtenir les droits de publier une traduction existante ou quelque opinion très critique la concernant.

Le fait qu'il y a des traductions successives peut être expliqué aussi par des facteurs internes à la traduction tel le processus d'intégration de l'œuvre traduite dans la culture d'arrivée.

En s'inspirant du *Divan oriental-occidental* de Goethe, Bensimon formule des observations sur la retraduction : « Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent – a souvent procédé – a une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment - s'est fréquemment apparentée - à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite [...]. La première traduction ayant déjà introduit l'œuvre étrangère, le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les cultures; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir

l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son "exotisme". La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité (BENSIMON, 1990 : IX-X).

Bensimon voit la retraduction comme une succession de textes traduits dont le but est de se rapprocher le plus de l'original. L'idée de l'amélioration de la traduction se situe dans la perspective de Berman qui constatait : « Toute traduction est défaillante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par de la non-traduction ». Berman constate aussi que la retraduction est nécessaire pour « nous rouvrir l'accès à des œuvres dont la puissance d'ébranlement et d'interpellation avait fini par être menacée à la fois par leur "gloire" (trop de clarté obscurcit, trop de rayonnement épuise) et par des traductions appartenant à une phase de la conscience occidentale qui ne correspond plus à la nôtre » (BERMAN, 1984 : 60).

Paul Ricoeur croit que « c'est dans la retraduction qu'on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes. » (RICOEUR, 2004 : 15).

En ce qui concerne l'adaptation, elle n'a suscité, à ce qu'il paraît, aucune étude plus ample, systématique. Il y a des spécialistes qui en ont émis des opinions surtout dans leurs études sur la traduction. L'adaptation est associée avec certains types de texte (pièces de théâtre, publicité etc.) qui permettraient des changements pour mieux se plier au spécifique des récepteurs.

Dans la *Présentation* de la revue *Palimpsestes*, no. 3, Paul Bensimon, situant l'adaptation « à la charnière de la langue et de la culture », considère « qu'il s'agit généralement d'un processus délibéré visant à réactualiser ou à naturaliser l'œuvre originale ; mais on peut y voir aussi un processus involontaire, lié aux contraintes de la langue cible et de l'environnement socio-culturel du destinataire ». (BENSIMON, 1990 : IX)

Dans le livre *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, J. R. Ladmiral exprime l'idée que le terme adaptation « désigne moins un procédé de traduction qu'elle n'en indique les limites : c'est le cas limite, pessimiste, de la quasi-intraduisibilité, là où la réalité à laquelle se réfère le message source n'existe pas pour la culture-cible » (LADMIRAL, 1984 : 20).

Pour Meschonnic « la traduction est la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire » (MESCHONNIC, 1990 : 1).

En analysant les traductions de Shakespeare en français, Fortunato Israel identifie trois aspects du concept d'adaptation. Tout d'abord, elle « peut être la manifestation plus ou moins déclarée d'un refus » (FORTUNATO, 1990 : 11) car « ce processus suppose une lecture critique du texte source suivie d'une mise à distance de ce dernier, qui peut aller jusqu'à son rejet pur et simple avec instauration de formes et de significations entièrement nouvelles ». Un autre aspect serait « l'adaptation comme dépassement » (FORTUNATO, 1990 : 12). Si jusqu'au début du siècle dernier les adaptateurs n'osaient pas dépasser les limites imposées au texte par les habitudes du XIXème siècle, de nos jours ils les dépassent pour tirer du texte « des résonances nouvelles. Il s'agit moins de nier la réalité de l'œuvre que de s'opposer à toute tentative de sacralisation » (FORTUNATO, 1990 : 16). Dans un troisième temps, l'adaptation

serait « partie intégrante de l'opération traduisante. […] L'objet traduit ne dois pas chercher délibérément à se démarquer de sa source, à faire son propre message, et l'écart susceptible de survenir entre eux ne doit tenir qu'à la différence des idiomes ». (FORTUNATO, 1990 : 16).

Quelque soit le nom qu'on donne à l'activité du traducteur et à son résultat – traduction, retraduction, adaptation – le traducteur parle pour les autres et il pense pour les autres et pour soi-même. Son activité permet aux gens de communiquer, de s'entendre et de se comprendre et de vivre ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Bensimon, Paul, *Présentation*, Palimpsestes, no. 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990

Berman, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, Palimpsestes, no. 4, 1990, Publicatios de la Sorbonne Nouvelle, p. 1 – 7

Derrida, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction relevante* ? Editions de l'Herne, Paris, 2005

Gambier, Yves, *Adaptation : une ambigüité à interroger*, Metta : journal des traducteurs, vol. 37, no. 3, 1992, p. 421 – 425

Gambier, Yves, La retraduction, retour et detour, Meta : journal des traducteurs, vol, 39, no. 3, 1994, p. 413 - 417

Israel, Fortunato, *Shakespeare en français : être ou ne pas être*, Palimpsestes, no.3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 11 - 23

Ladmiral, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Petite
Bibliotheque Payot, 1984

Leclerq, Guy, *Traduction/ adaptation / parodie. Traduire Alice en toute justice*, Palimpsestes, no. 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990

Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Hachette F.L.E., 1994

Lungu-Badea, Georgiana, *Mic dictionar de termeni utilizati in teoria, practica si didactica traducerii*, Editura Univeritatii de Vest, Timisoara, 2008

Meschonnic, Henri, *Traduction, adaptation – palimpseste*, *Palimpsestes*, no. 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990

Metta : journal des traducteurs, vol. 37, no. 3, 1992

Meta : journal des traducteurs, vol, 39, no. 3, 1994

Mounin, Georges, *Linguistiques et traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976

Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963

Oustinoff, Michael, *La traduction*, Presses Universitaires de France, 2003

Palimpsestes, no. 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990

Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, 2004.

LA LANGUE ROUMAINE JURIDIQUE À TRAVERS QUELQUES TEXTES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^{E} SIÈCLE

Corina VELEANU
Université Catholique de Lyon

Résumé : *Le passage de l'Orient à l'Occident dans les Principautés roumaines se fit à plusieurs niveaux : social, avec l'adoption des manières et modes françaises par l'aristocratie roumaine, linguistique, avec l'apprentissage du français, politique, par l'intérêt que les Roumains commencèrent à susciter en France, sentimental et national, avec le réveil du sentiment d'appartenance à la même famille latine, romane et donc occidentale que cette sœur aînée et bien aimée, la France. Dans les pages qui suivent nous tenterons de montrer ce glissement de l'est à l'ouest, tel qu'il est rendu visible par les faits de langue écrite dans le domaine de l'expression juridique, et tout particulièrement au niveau de la terminologie administrative. Le recueil de lois dont nous nous sommes servie dans notre recherche -* ***Legiuirile civile ale Ţării Româneşti coprinzând Legiuirea Domnului I.G. Caragea*** *- date de 1858. Il s'agit d'une republication, presque quarante ans après, du code de Caragea, et aussi d'autres textes de lois qui ont complété, au fur et à mesure, le texte de 1818 - 1819. L'ouvrage est écrit en langue roumaine avec des caractères cyrilliques, étant pourtant parsemé de mots ou de parties de mots en caractères latins. L'auteur de ce compendium législatif, le* ***clucer*** *K. N. Brailoiu, était juge à la Cour d'appel criminelle de Bucarest,* ***judecătoru la curtea apelativă criminală din Bucuresci****, et haut fonctionnaire à la Cour princière, étant l'intendant général de la Cour et de l'armée, ainsi que membre du Divan ou Conseil princier. Ce* ***clucer*** *- le nom de son rang provenant du slave ključari (DER s.u. 2171) - avait réuni autour du code de Caragea les textes de droit civil, pénal et de procédure qui avaient complété ce code ou qui y avaient apporté des modifications. Cela fait que, dans les presque deux cent cinquante pages qui forment son recueil, on peut suivre le parcours et l'évolution de la langue juridique roumaine à travers les cinq premières décennies du dix-neuvième siècle.*

Mots-clés : ***langue roumaine juridique, comparaison, influence française.***

1. L'époque phanariote - 1750 – 1822 : Pour reprendre l'explication de cette époque donnée par Vlad Georgescu, le phanariotisme, en tant que structure spécifique du XVIII^{e} siècle, est considéré comme un phénomène extrêmement controversé dans l'historiographie roumaine. N'empêche que, négatives ou positives, les considérations des historiens s'accordent sur l'importance incontestable de cette période dans l'histoire des Roumains des deux principautés. Le phanariotisme, tel qu'il est vu par Pompiliu Eliade et Vlad Georgescu, apparaît comme « une structure sociale, politique et de culture dans laquelle pouvaient s'intégrer tous ceux qui étaient désireux d'accepter et de respecter un certain système de valeurs fondé sur un orthodoxisme conservateur, un traditionalisme antioccidental et la fidélité envers la Grande Porte » (Georgescu, 1995 : 88). Ainsi, l'appellation *phanariotes* ne s'applique pas uniquement aux dignitaires grecs qui habitaient le quartier Phanar de Constantinople et qui avaient, pour la plupart, la fonction de traducteur et interprètes du Sultan (*mare dragoman = grand drogman*, du néogrec dragomanos, qui s'apparente d'une part au turc terceman < arabe tardzuman, et d'autre part au français *truchement* et à l'espagnol *trujamán* qui viennent de l'arabe tourdjoumân. *Dragomanos* a donné *dragomanno* en italien et *dragoman* en albanais et bulgare, *DER* s.u. 3045.) L'époque phanariote prit fin en 1821, après la Révolte de Tudor Vladimirescu et dans le contexte d'une influence croissante de la Russie sur la

scène européenne. Dès lors, la Porte acceptera que les princes soit choisis et nommés parmi les boyards roumains.

2. Le protectorat russe : Après la guerre russo-turque de 1828 – 1829, les Principautés roumaines se retrouvent sous le protectorat russe, représenté par le Général comte Paul Kisselef, initiateur de la première constitution roumaine, les *Règlements Organiques*. Les *Règlements Organiques* ont introduit des éléments nouveaux dans l'organisation des Principautés, ainsi que dans la langue qui a intégré de nouveaux concepts, réalités et notions d'inspiration occidentale et particulièrement française ; ces premiers textes fondamentaux offrent une première identité d'organisation politique à la Valachie et à la Moldavie, jetant les prémisses de leur union. Ils ont été mis en application au 1er juillet 1831 en Valachie et au 1er janvier 1832 en Moldavie.

3. La période 1848 – 1859 : La Révolution de 1848 met fin au régime oligarchique institué par les *Règlements Organiques*. Les quarante-huitards roumains démontent avec frénésie la structure politique des *Règlements*, qui sont brûlés sur la place publique. Le libéralisme européen se fait de plus en plus sentir dans les Principautés roumaines, et les textes de lois en reflètent les principes. De l'extérieur, la France soutient idéologiquement les esprits révolutionnaires dans les Balkans, et « s'il n'y a pas de politique directe française pour cet espace balkanique, il y a un langage "à la française" qui s'installe au cœur du mouvement des nationalités » (Durandin, 1995 : 94). La question des Principautés est devenue la question même d'Orient. Leur union « sous un chef héréditaire, duc, prince ou roi, choisi au sein d'une dynastie européenne » (Romanescu, 2001 :42), est fortement souhaitée, d'autant plus que ces deux pays unis constitueraient un solide obstacle au panslavisme de plus en plus menaçant.

4. La langue roumaine juridique dans des textes administratifs de la première moitié du XIXe siècle

a) 1818 : *Legiuirea Caragea*

Legiuirea Caragea est, au début du XIXe siècle, le code de lois de la Principauté de la Valachie. Il s'agit d'un ouvrage de droit plus sophistiqué que le *Code Callimaque*, dans ce sens qu'il contient des normes de droit civil, de droit pénal, ainsi que des normes de procédure. Il a été élaboré et publié en 1818 par ordre du prince de la Valachie, Ioan Gheorghe Caragea, et il est entré en vigueur en 1819. Les principales sources d'inspiration restent les codes napoléoniens et le droit coutumier du pays. Le texte de promulgation du *Code Caragea*, intitulé *Porunca Domnească de punerea în lucrare a Legiuirei Caragea,* Arrêté Princier de mise en œuvre du Code Caragea, est écrit dans une langue qui manque entièrement d'emprunts au français. C'est un vocabulaire qui appartient à l'ancien roumain, au néogrec et au slave, à l'exception des éléments de base qui sont hérités du latin. La syntaxe des phrases est assez lourde, les subordonnées abondent, tout comme les adjectifs et les compléments du nom en génitif antéposés, les infinitifs et les gérondifs remplacent souvent l'indicatif. Le mouvement de codification français avait atteint la Valachie, mais les mots n'avaient pas encore suivi.

Etude de texte

Ţara Românească având din vechime canoane, pentru cele în-parte drepturi ale locuitorilor săi, ale sale nescrise şi nedesluşite obiceiuri, şi ale condicii sale puţine şi nu desăvârşit pravile înscris, /1 care şi nefiind destoinice nu puteau cumpăni, nici drept' a îndrepta dreptatea fie-căruia, /2 de aceea şi era silită a năzui la pravilile împărăteşti ale Romanilor, şi a se sluji cu toate aceste pravili, fără osebire. /1 (Brailoiu, 1854 : XIV) Traduction : La Valachie ayant depuis des temps très éloignés des normes, pour les droits de tous ses habitants, ses coutumes non écrites et imprécises, et, dans son code, peu et imparfaits textes de lois écrites, qui, n'étant pas non plus suffisants, ne

pouvaient juger ni rendre la justice comme il fallait pour chacun, à cause de cela elle était contrainte se tourner vers les textes de lois des empereurs romains, et à se servir de tous ces textes, sans distinction.

Dans ce fragment du texte de promulgation du *Code Caragea*, il n'y a que deux verbes à l'indicatif imparfait (*puteau*, pouvaient, et *era silită*, était contrainte – dont le dernier à la voix passive), contrebalancés par une artillerie de verbes à l'infinitif et au gérondif - *având*, ayant, *nefiind*, n'étant pas, *cumpăni,* juger, *a îndrepta*, rendre justice*, a năzui,* se tourner vers, *a se sluji*, se servir -, et des participes passés employés comme adjectifs – *nescrise*, non écrites*, nedesluşite,* imprécises*, nu desăvârşit,* imparfait. L'antéposition du complément du nom faisant office d'épithète est fréquente : *ale sale nescrise şi nedesluşite obiceiuri,* ses coutumes non écrites et imprécises, *ale condicii sale puţine şi nu desăvârşit pravile înscris,* dans son code, peu et imparfaits textes de lois écrites, *cele în-parte drepturi ale locuitorilor săi,* pour les droits de tous ses habitants. La phrase est construite de deux propositions, dont une principale - /1 - et l'autre relative - /2 -, que le roumain actuel transformerait, pour plus de fluidité et une meilleure et plus rapide compréhension du texte, en trois propositions principales, la première décrivant l'état de la législation valaque, la deuxième montrant l'imperfection des textes écrits de l'époque, et la dernière apportant la conclusion et l'explication pour le recours aux textes du droit romain. Une analyse statistique a révélé à l'intérieur de cette phrase : 13 noms, 11 verbes (dont deux seulement à l'indicatif, le reste étant employés à des modes impersonnels), 14 conjonctions, prépositions, pronoms relatifs, 4 pronoms et adjectifs pronominaux, 3 adjectifs. Tout se joue autour des groupes nominaux et des connecteurs, les performatifs sont absents. La voix de l'autorité est impersonnelle, elle utilise des structures difficilement compréhensibles, et elle s'adresse à une élite lettrée qui était habituée aux tournures grecques et slavisées.

b) 1837 : ***Jurnalul sfatului administrativ ecstraordinaru din anul 1837***

Astăzi joi 19 August 1837, adunându-se mădulările sfatului ***administrativ' ecstraordinaru*** *dinpreună cu Domnii* ***Prezedenţii*** *Divanurilor, au citit luminatul* ***ofisu*** *de la 19 iulie 1837, No 288, precum şi* ***raportul departamentului*** *dreptăţii de la 28 ianuarie, No 693, şi a chibzuit cele următoare.* (Brailoiu, 1854 : 9) Traduction : Le journal du conseil administratif extraordinaire de 183. Aujourd'hui le 19 Août 1837, s'assemblant les membres du conseil administratif extraordinaire ensemble avec Messieurs les Présidents des Divans, ont lu l'éclairé arrêté du 19 juillet 1837, No 288, et aussi le rapport du département de la justice du 28 janvier, No 693, et ont arrêté comme suit.

Les premières remarques à faire tiennent au lexique. Ce qui surprend le lecteur est le nombre accru de mots nouveaux, par rapport aux textes datant des années précédentes, et qui coexistent avec des mots roumains anciens même dans des expressions soudées parlant d'une seule et unique entité. Pour le moment les néologismes ne se retrouvent que parmi les noms et les adjectifs :

a) *jurnalul*, subst. n. < fr. journal. (*DLR*, 1958: 439-440)

b) *mădulările sfatului administrativu' ecstraordinaru* = les membres du conseil administratif extraordinaire

On remarque une parité de deux mots roumains – dont le sens de l'un vient du français - et deux nouveaux venus :

mădulările, subst. n. pl. articulé < lat. MEDULLARIS – 1. Partie du corps, organe. – 2. (anc.) Organe génital. – 3. Membre, associé.- 4. Tournevis. – 5. (dans le Banat) Poteau. Le troisième sens est calqué sur le français. (*DER* s.u. 4981 ; *DLR*, 1958 : 484). Le terme *membru*, qui se maintien aujourd'hui en langue roumaine, remplaçant et

coexistant une certaine période avec celui de *mădular*, n'apparaîtra que plus tard dans le siècle.
sfatului, subst. n. sg. articulé au génitif < slave sŭvětŭ – 1. Conseil, opinion. – 2. Conseil, assemblée délibérative. – 3.(anc.) Intention, projets. – 4. Conversation, discussion. – 5. (arg.) Gifle, claque. (*DER* s.u. 7725)
administrativu', adj. < fr. administratif (*DER* s.u. 89), lui-même assez récent en français depuis 1789, date de sa première mention dans le *Dictionnaire de l'Académie* (*B.W.*, 2002 : 9)
ecstraordinaru, adj. < fr. extraordinaire, lat. EXTRAORDINARIUS (*DLR*, 1958 : 288). On remarquera la même graphie *cs* en roumain pour exprimer le [ks] français que pour le mot *secsia* du texte déjà étudié datant de 1833. Les deux néologismes français expriment deux nouvelles réalités dans le monde administratif et juridique roumain de la première moitié du XIX^{e} siècle. Le *sfat* médiéval cesse d'être *sfat* tout court et devient administratif, suivant l'évolution de la société française d'après 1789, et qui parraine le développement de la société roumaine. L'administration en tant qu'expression de la puissance publique est présente dans l'alternance du singulier et du pluriel concernant l'accord des deux verbes de la phrase analysée : *au citit* – ont lu - et *a chibzuit* – a jugé. Le premier verbe s'accorde au pluriel, marquant le fait que tous les membres du conseil administratif ont lu le texte. L'accord du deuxième verbe se fait au singulier et a comme sujet le conseil administratif, envisagé comme unique entité capable de prendre des décisions. La prise de conscience a beau être individuelle, la prise de décision est une affaire de l'administration centrale et publique. La professionnalisation de l'administration française commence à se faire sentir dans les Principautés roumaines. Le même raisonnement est valable pour l'emploi de l'adjectif *ecstraordinaru*, partie intégrante de l'expression *sfatul administrativu' ecstraordinaru*, et qui sert à dénommer, en langue juridique administrative, un certain cadre de rassemblement, opposé aux assemblées ordinaires. Les Principautés roumaines empruntent, à cette époque, des structures administratives entières, et avec elles, leurs appellations.
c) *Domnii* ***Prezedenţii*** *Divanurilor* = Messieurs les Présidents des Divans
La structure est évidemment empruntée au français, tandis que le néologisme fait figure à part près de l'oriental *divan*.
Domnii, subst. m. pl. articulé < lat. DOMINUS – 1.Titre officiel des princes de la Valachie et de la Moldavie. – 2. Nom donné à Dieu. – 3. Terme de politesse désignant un homme en général (*DER* s.u. 3018). Le *DLR* mentionne cinq autres sens : 1. maître, personne qui a l'autorité, la possibilité de faire quelque chose. 2. (dans le passé) fonctionnaire, haut fonctionnaire ; habitant de la ville. 3. (dans le passé) personne riche. 4. homme. 5. Dieu ; Jésus Christ. (*DLR*, 1958 : 257). Dans le texte étudié, *domnii* est employé avec le sens de "messieurs".
Prezedenţii, subst. m. pl. articulé < lat. PRAESIDENTEM, par le fr. président (*DER* s.u. 6798 ; *DLR*, 1958 : 660). En roumain, le mot est passé par la forme *prezident*, pour aboutir à *preşedinte.*
Divanurilor, subst. n. pl. articulé au génitif < tc. divan – 1. Sofa, lit turc. – 2. Conseil, assemblée (*DER* s.u. 2985). Et aussi *B.W.* pour l'étymologie du français divan : "estrade à coussins", 1653 ; "court ou conseil", 1558, à propos de la Turquie ; au XVIII^{e} s. "conseil des ministres", "chez les notables turcs salle de réception, dont le tour est garni de coussins". Le mot est emprunté au turc diouan, provenant du persan dīwān. Le sens de "meuble, sorte de sofa" est relevé depuis 1742.
d) ***raportul departamentului*** *dreptăţii* = le rapport du département de la justice
raportul, subst. n. < fr. rapport (*DLR*, 1958 : 688)

departamentului, subst. n. < fr. département (*DLR*, 1958 : 227). Le département, en tant que précurseur du ministère, est une création de l'époque des *Règlements Organiques*. Il y avait six départements tant en Valachie qu'en Moldavie : le département de l'Etat (secrétariat d'Etat), des finances, des affaires intérieures, de l'armée, de la foi (des cultes), de la justice (Georgescu, 1995 : 150).
dreptăţii, subst. f. articulé au génitif , dérivé de *drept* < lat. DIRECTUS (*DLR*, 1958: 262)
On observe également un changement dans la manière d'exprimer la date, qui suit maintenant la mode française, à savoir l'ordre jour + mois + année (*joi 19 August 1837)* et qui remplace l'ancien système année + mois + jour. En ce qui concerne la syntaxe, on est devant un discours clair, où le circonstant de temps est bien déterminé et en tête de phrase, ce qui marque la voix d'autorité d'un arrêt, où les deux propositions principales s'enchaînent aisément et logiquement dans une relation de coordination.
c) 1846 : ***Ofisu Domnesc' atingătoru de hotărîrile Domneşti cele vechi, dat' în anul 1846 aprilie 3 şi publicat' în buletinul cu No. 23 din acelaş anu.*** *Noi Gheorghe Dimitrie Bibescu şcl. Văzând Domnia Noastră* ***raportul*** *acelui* ***departamentu*** *cu No. 934 asupra hotărîrilor Domneşti date de Domnii ce au fost înaintea oblăduirei ruseşti ; precum şi acelea date de către Înaltul Divanu, în urma înfiinţării* ***regulamentului****, şi întărite de fostul* ***Plenipotentu Prezidentu*** *al Divanurilor în urmarea* ***dispoziţiilor regulamentului*** *; la care aceste pricini s'a deschis drumu de nouă judecată, după* ***apelaţiile*** *împricinaţilor ; Văzând că pricinile arătate se împart în cinci* ***catigorii*** *[…]*.
Traduction : Arrêt princier concernant les anciennes décisions Princières, arrêté en 1846 avril 3 et publié dans le bulletin ayant le No. 23 de la même année Nous Gheorghe Dimitrie Bibescu etc. Notre Altesse voyant le rapport de ce département ayant le No. 934 sur les décisions Princières prises par les Princes qui ont été avant le gouvernement russe ; et aussi celles prises par le Haut Divan, suite à la création du règlement, et promulguées par l'ancien Président Plénipotentiaire des Divans, suite aux dispositions du règlement ; auxquelles de ces causes a été ouverte la voie pour un nouveau jugement, suivant les appels des accusés ; Voyant que les causes mentionnées se divisent en cinq catégories […].
Une première remarque à faire concerne la formule de début, dans laquelle le « nous » de majesté est employé à la place de l'habituel « je » utilisé par l'ancien roumain. Quant au lexique, on y retrouve les noms déjà étudiés ***ofisu***, ***raportul*** et ***departamentu, Prezidentu,*** et en plus sept mots nouveaux : ***publicat'***, ***regulamentului*** (deux fois), ***Plenipotentu***, ***dispoziţiilor***, ***apelaţiile***, ***catigorii***.
a) *publicat'*, part. passé du vb. *a publica* < lat. PUBLICARE (*DLR*, 1958 : 677), dérivé de l'adjectif *public* < fr. publique.
On remarquera la disparition totale de l'*u* final, affaibli dans un', ainsi que sa persistance dans les cas d'autres mots, tels *ofisu, departamentu, prezidentu, plenipotentu,* etc. La question de l'*u* désinentiel a fait l'objet de plusieurs études. C'est une question qui a trait à la langue orale ainsi qu'à la langue écrite. A l'oral, l'*u* final a été relevé en roumain dialectal. A. Rosetti, cité par O. Nandriş, considère que « cette émission vocalique finale est due à la tendance que le roumain a en commun avec d'autres langues romanes de traiter en explosive l'occlusive an fin de mot » (NANDRIS, 1963 : 220). En ce qui concerne le roumain écrit, O. Nandriş, suivant Ovide Densuşianu, remarque un traitement irrégulier de l'*u* final dans des textes du XVI^{e} siècle : « Aussi bien dans les textes littéraires que dans la correspondance, la fin du mot aujourd'hui consonantique y est tantôt marquée par un des caractères slaves indiquant u final tantôt non, et cela dans le même texte » (NANDRIS, 1963 : 92).

b) *regulamentului,* subst. m. sg. génitif < dérivé du lat. REGULA et entré dans le roumain au XIX[e] siècle (*DER* s.u. 7144), à l'époque de l'établissement des *Règlements Organiques* (1831 - 1833) en Valachie et Moldavie. Vu le fait que ces *Règlements* ont été rédigés également en langue française, que les Russes ont été les promoteurs du français dans les Principautés, et aussi la forte influence politique et culturelle de la France dans les deux états roumains, on peut supposer que le substantif *regulament* représente une autre marque linguistique française dans le langage juridique et administratif roumain.
c) *plenipotentu,* adj. < lat. PLENIPOTENS, -TIS (*DLR*, 1958: 629)
d) *dispoziţiilor,* subst. f. pl. génitif < fr. disposition (*DER* s.u. 2977 ; *DLR*, 1958 : 252)
e) *apelaţiile*, subst. f. pl. < fr. appel, appellation, avec les sens « appel, dénomination, recours », (*DER* s.u. 326), emprunté au lat. APPELLATIO (*B.W*., 1968 : 31). A noter que ce mot, ainsi que les autres dérivés du substantif appel, sont entrés en roumain principalement avec leurs sens juridiques :
- *a apela*, vb. < fr. appeler (*DLR*, 1958 : 35)= recourir à une juridiction supérieure pour faire réformer une décision rendue en premier ressort (*TLF*, 1974 : 287)
- *apelabil*, adj. < fr. appelable (*DLR*, 1958 : 35) = dont on peut faire appel (*TLF*, 1974 : 284)
- *apelant*, subst. m. < fr. appelant (*DLR*, 1958 : 35) = celui qui appelle d'un jugement, d'une décision de justice (*TLF*, 1974 : 284). A noter que ce mot n'a gardé en roumain que la forme de substantif, tandis qu'en français il est participe présent, adjectif et substantif.
Quant à *apel*, le *DER* nous dit que c'est uniquement un terme scolaire et militaire, ayant le sens de lecture à haute voix des noms des personnes d'une collectivité. Le roumain juridique contemporain conserve pourtant *a face apel*, construite sur le modèle du français «faire appel», avec le sens juridique d'« action d'appeler de », et aussi dans le langage courant *a face apel la cineva sau la ceva* = faire appel à quelqu'un ou à quelque chose. Toujours sur le modèle français, il existe en roumain *Curtea de appel* = Cour d'appel. Une autre construction reprise au français est manquer à l'appel, *a lipsi la appel*, utilisée dans le langage courant, surtout sous la forme nominale de *lipsă la appel* = absence, manque à l'appel. Un sens juridique du terme appel, qui existe en français et qui ne s'est pas maintenu dans le roumain *apel*, est celui de « faire venir quelqu'un devant le juge, citer quelqu'un en Justice » (*TLF*, 1974 : 286). Le roumain a préféré dans ce cas-là emprunter la construction avec le verbe citer : *a cita pe cineva la tribunal*, *în faţa instanţei* = citer quelqu'un au tribunal, devant l'instance. Le *DER* mentionne en dernier lieu l'adjectif *apelativ* < fr. appellatif, -ive.
f) *catigorii,* subst. f. pl. < néogrec κατηγορία, XVIII[e] siècle, variante de *categorie* < fr. catégorie, lat. CATEGORIA (*DLR*, 1958 : 121) avec le sens de « notion fondamentale exprimant les propriétés et les rapports essentiels des objets et des phénomènes, classe » (*DER* s.u. 1543). Le français intervient dans le domaine de la création adjectivale et donne en roumain *categoric*, adj. < fr. catégorique.
Pour ce qui est de la distribution des termes, on remarque une emprise du roumain sur les institutions et formes de gouvernement fondamentales (*Domnia Noastră,*= Notre Majesté, *Domnii* = les Princes, *Divanul* = le Divan, *oblăduirea rusească* = le protectorat russe) d'un côté, et les principales parties de l'action juridique de l'autre côté : *hotărâre* = décision, *judecată* = jugement, *pricini* = cas, *împricinaţi* = accusés. Les termes nouveaux, quant à eux, dénomment les nouvelles institutions et réalités, notamment celles introduites dans la vie des Principautés avec l'élaboration et l'adoption des *Règlements Organiques*. On peut dire que les nouvelles tendances

linguistiques pénètrent en roumain par la périphérie, décrivant le présent, et vont s'avancer petit à petit vers les profondeurs de la langue.

d) 1858 : ***Prefaţa editorului :*** *Aceste prefaceri* ***s'au întrodus*** *prin rîndueli ale* ***regulamentului organicu*** *şi prin legiuiri* ***speţiale*** *noi. Pe lîngă aceste* ***acte legislative*** *avemu mai multe* ***Ofisuri*** *Domneşti şi* ***ţirculare*** *ale* ***Departamentulu****i Dreptăţii, care* ***au comentat****,* ***au regulat*** *şi* ***au interpretat*** *multe din* ***materiile*** *dreptului nostru* ***civilu****, şi sunt foarte de trebuinţă a se cunoaşte, ca unele ce* ***formează jurisprudenţa*** *ţării.*

Traduction : Préface de l'éditeur ***:*** Ces transformations ont été introduites par des dispositions du *Règlement Organique* et par des nouvelles lois spéciales. A côté de ces actes législatifs nous avons plusieurs Arrêts Princiers et circulaires du Département de la Justice, qui ont commenté, réglé et interprété nombre des matières de notre droit civil, et il est très nécessaire de les connaître (dans le texte : et sont très nécessaires à être connues), comme étant de ceux qui forment la jurisprudence du pays.

Un an avant l'Union de la Valachie et de la Moldavie dans ce qui allait s'appeler les Principautés Unies Roumaines, le langage juridique roumain a considérablement évolué. Déjà, le texte de Brailoiu, - *cluceru* -, nous fait penser au roumain moderne, par sa structure concise, l'enchaînement de ses énoncés, et, tout particulièrement, par le lexique. Les statistiques montrent la modernisation du discours juridique roumain pendant cette deuxième moitié du XIX^{e} siècle : - sur un total de 15 substantifs, 9 sont des termes nouveaux ; - 5 des 8 verbes du texte sont des néologismes (les quatre autres étant *a fi*, *a avea*, *a cunoaşte*, et faisant partie du fonds roumain de base, hérité du latin) ; - sur 6 adjectifs présents dans le texte, 4 sont nouveaux ; - les connecteurs, ainsi que les adjectifs démonstratifs, possessifs, indéterminés, les articles possessifs sont des termes roumains hérités du latin. Outre les mots que nous avons déjà rencontrés et analysés (*regulamentului, acte, legislative, ofisuri, departamentului)*, on trouve toute une série d'autres mots voyageurs de la France vers les Principautés roumaines :

a) *prefaţa,* subst. f. articulé < fr. préface, lat. PRAEFATIO, -ONIS (*DLR*, 1958: 655)

b) *editorului*, subst. m. articulé génitif < fr. éditeur, lat. EDITOR, -ORIS (*DLR*, 1958: 271). Tous les mots de cette famille lexicale sont d'origine française : *edita* < éditer, *editorial* < éditorial, *editură* < édition (avec le suffixe -ură, employé couramment dans le domaine typographique, ex. *corectură*, *tipăritură*), *ediţie* < édition, *reediţie* < réédition, *a reedita* < rééditer, *inedit* < inédit (*DER* s.u. 3153; *DLR*, 1958: 271).

c) *s'au întrodus*, vb. indicatif passé composé voix pronominale pl. = ont été introduites < *a întroduce* < fr. introduire, lat. INTRODUCERE (*DLR*, 1958: 392)

d) *organicu*, adj. < fr. organique (*DER* s.u. 5924 ; *DLR*, 1958 : 569).

e) *speţiale,* adj. < fr. spécial (*DER* s.u. 8055; *DLR*, 1958: 788). Le *ţ* remplace le français *c*, peut-être sous l'influence de l'italien spezie, par l'intermédiaire duquel le substantif féminin *specie* = espèce < lat. SPECIES est entré en roumain au XIX^{e} siècle. A noter que tous les dérivés du substantif *specie* sont d'origine française : *specialist* < spécialiste, *specialitate* < spécialité, *a specializa* < spécialiser, *specific* < spécifique, *a specifica* < spécifier, *specificativ* < spécificatif, *specimen* < spécimen, *specios* < spécieux. Le substantif masculin *spiţer* = pharmacien, ainsi que ses dérivés *spiţereasă* = épouse de pharmacien, et *spiţerie* = pharmacie, proviennent de l'italien speciale, par l'intermédiaire du néogrec σπετζιέρης.

f) *ţirculare,* subst. f. pl. < fr. circulaire (*DLR*, 1958: 148)

g) *au comentat*, vb. indicatif passé composé pl. = ont commenté < *a comenta* < fr. commenter, lat. COMMENTARI (*DER* s.u. 2294; *DLR*, 1958: 170)

h) *au regulat*, vb. indicatif passé composé pl. = ont réglé < *a regula* < lat. REGULARE, (*DER* s.u. 7144; *DLR*, 1958: 707), avec le sens de normaliser, codifier, adapter, organiser (*TLF*, 1990 : 668).
i) *au interpretat*, vb. indicatif passé composé pl. = ont interprété < fr. interpréter, lat. INTERPRETARE (*DER* s.u. 4435; *DLR*, 1958: 390)
j) *materiile*, subst. f. pl. < lat. MATERIA, XVIII[e] siècle. (*DLR*, 1958: 482) Ciorănescu ne retient que trois sens : - 1. substance, matériau. - 2. tissu, étoffe. - 3. le pus (*DER* s.u. 5151). Le sens dans le texte étudié, par contre, est de « ce qui est l'objet de contrat, de procédure » et aussi celui de « domaine du droit » : ex. en matière contentieuse, disciplinaire, pénale (*TLF*, 1985 : 505).
k) *civilu*, adj. < fr. civil, lat. CIVILIS (*DLR*, 1958: 151)
l) *formează*, vb. indicatif présent, sg. < fr. former, lat. FORMA, (*DLR*, 1958: 313). Tous ses dérivés proviennent du français : *formaţi(un)e* < formation, *format* < format, *formal* < formel, *formulă* < formule, *a formula* < formuler, *a (se) conforma* < conformer, *a deforma* < déformer, *a informa* < informer, *informaţi(un)e* < information, *a reforma* < réformer, *reformator* < réformateur, *reformă* < réforme, *performanţă* < performance (*DER* s.u. 3460).
n) *jurisprudenţa*, subst. f. articulé sg. < fr. jurisprudence, lat. JURISPRUDENTIA. (*DLR*, 1958 : 439)
Les néologismes d'origine française qu'on retrouve dans ce choix de textes juridiques franchiront, pour la plupart, le seuil de leur domaine de spécialité administrative et légale, et entreront dans le roumain courant. Ainsi, des mots roumains nouveaux provenant des mots français former, civil, interpréter, spécial, organique, extraordinaire, section, vont acquérir d'autres sens plus larges ; à côté de leurs dérivés, ils vont se fondre dans le roumain moderne à tel point qu'on ne les considérera plus comme des néologismes. La couche cultivée de la société roumaine, grécisée jusqu'à la première moitié du siècle passé, se francisera et œuvrera au renouvellement de la langue. Les circonstances politiques, sociales et économiques permettront un travail approfondi d'enrichissement du roumain durant le XIX[e] siècle, qui ira de pair avec la création de l'Etat roumain.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Bloch, O., Wartburg, W. von,, *Dictionnaire étymologique de la langue française = BW*, PUF, Paris, 1968.
Brailoiu, K. N., *Legiuirile civile ale Ţării Româneşti coprinzând Legiuirea Domnului I.G. Caragea*, La Libreria lui Adolf Ulrich, Bucureşti, 1854.
Cioranescu, Alexandru, *Dicţionarul etimologic al limbii române = DER*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2002.
Durandin, C., *Histoire des Roumains*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1995.
Georgescu, V., *Istoria românilor. De la origini până în zilele noastre*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Macrea D., *Dicţionarul limbii române moderne = DLR*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1958.
Romanescu, P., *La Roumanie vue par les Français d'autrefois*, Editions de la Fondation Culturelle, Bucarest, 2001.

LA MAGIE DES TRADITIONS ARABES DANS LES ÉCRITS D'ASSIA DJEBAR

Briana BELCIUG
Université « Ştefan cel Mare », Suceava

Résumé : *Assia Djebar est une écrivaine représentative pour la littérature maghrébine d'expression française, son oeuvre comprenant des romans, des nouvelles et des poèmes. Cet article se propose d'analyser les traditions arabes, complexes et bien figées dans l'identité du peuple arabe, en nous penchant sur des exemples de l'ouvre djébarienne. On présente la femme arabe voilée, la coutume du bain maure, nommé aussi « hammam » et les noces traditionnelles arabes, autant d'élements fondamentaux de l'identité maghrébine.*

Mots-clés*: bain maure, voile, noces, Islam, Orient, Occident.*

Assia Djebar détient une place d'honneur dans la littérature maghrébine d'expression française, place gagnée grâce à une œuvre complexe qui se compose de romans (*La Soif*, *Les Impatients*, *La Femme sans sépulture*, *L'Amour, la fantasia*, *Les Alouettes naïves*, *Ombre sultane*, *Vaste est la prison*, *Nulle part dans la maison de mon père*), de nouvelles (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) et de poésies (*Poèmes pour une Algérie heureuse*). L'écrivaine a été admise à l'Académie française le 16 juin 2005, devenant la première femme du monde arabe à occuper cette place et elle a été nominée pour le prix Nobel de littérature en octobre 2004, en 2006 et en 2008.

Cet article se propose d'analyser l'un des thèmes principaux d'Assia Djebar à savoir le statut de la femme musulmane, par l'intermédiaire des traditions arabes, la plupart ayant leurs racines dans l'Islam. On va observer ces coutumes tout en focalisant notre analyse sur le bain maure, le mariage et le voile – emblème de la femme musulmane.

Tout au cours de l'histoire, les Européens ont été fascinés par la culture arabe. On doit mentionner dès le début que presque toutes les traditions arabes sont réglées par la religion musulmane et le Coran, le livre sacré.

Le bain maure, appelé aussi « hammam » ou bain turc, est l'une des traditions les plus connues des Arabes et c'est l'endroit où, grâce aux vapeurs humides, le corps passe par une hygiène méticuleuse, imposée aussi par les rituels religieux.

Hammam, comme un répit ou un jardin immuable. Le bruit d'eau supprime les murs, les corps se libèrent sous les marbres mouillés. Chaque nuit, le bain maure, qui sert de dortoir aux ruraux de passage, devient un harem inversé, perméable – comme si, dans la dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de renaissance nocturne (*Ombre sultane*, 2006 : 198)

Mireille Calle – Gruber, l'un des principaux exégètes de l'œuvre d'Assia Djebar, considère le hammam un « lieu féminin, lieu symbolique par excellence. » (*Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, 2001: 54) C'est là que Hajila et Isma, le duo étrange du roman *Ombre sultane* ont leur première conversation; Dalila, l'héroïne des *Impatients* y découvre les secrets de sa belle-mère ; l'écrivaine Assia Djebar y vit des moments spéciaux avec sa mère, comme elle l'avoue dans son ouvrage autobiographique, publié en 2007, *Nulle part dans la maison de mon père.*

Dalila, jeune fille d'une condition sociale commune, décrit le bain maure fréquenté par sa famille :

Le bain maure était plein d'enfants que, touts les jeudis, les femmes amènent et lavent en bloc, tandis qu'ils hurlent, par habitude, en un chœur infatigable. […] Je

m'étais fait apporter des oranges ; je mangeais, mes pieds trempant dans l'eau glacée du bassin. J'étais bien. Quelquefois, s'ouvrait la porte qui nous séparait des salles chaudes, le cœur du hammam. Alors nous parvenaient d'étranges bruits, à peine étouffés par la vapeur : les cris ensommeillés des enfants, le ruissellement de l'eau sur les dalles brûlantes, mes mains des masseuses qui claquaient sur les dos de femmes grasses. (*Les Impatients*, 1958 :64)

Nulle part dans la maison de mon père dédie un chapitre entier au jour du hammam, lieu où la narratrice va toujours avec sa mère, considérée comme « l'épouse du maître arabe qui se rend ainsi à son bain un peu comme une princesse d'Orient masquée » (*Nulle part dans la maison de mon père*, 2001 :70). Une autre perspective du bain maure nous est révélée :

Dans la salle froide de l'entrée du hammam, au fond d'un coin sombre avec estrade, est réservé un lieu où sont installés des divans confortables et où s'amoncellent des matelas couverts de tapis aux vives couleurs. Chaque jeudi après – midi, ma mère et moi (j'ai alors quatre ans, puis cinq, puis six) nous y prenons place avec sérénité, comme dans un véritable salon. […]La gérante semble chaque fois heureuse et fière de recevoir, aussi régulièrement, l'épouse du maître d'école. (Nulle part dans la maison de mon père, 2001 : 59-60)

Dans tous les deux cas, le bain maure a une signification multiple pour les héroïnes. C'est le lieu de purification physique, de la peau, mais aussi de purification psychique. C'est un lieu d'observation de la vie « nue » des autres femmes, de l'analyse « dévoilée» de leur condition, un « espace de jouissance et d'abandon. » (*La littérature maghrébine de langue française au Maghreb ; 1994 :103)*

Le bain maure permet aux femmes de renoncer à leur voile, « marque symbolique de l'identité culturelle, un signe distinct par l'intermédiaire duquel la femme musulmane proclame le loyalisme religieux et politique. » (*Islamul. Foarte scurtă introducere*, 2004: 132, n.t.)

On peut considérer le refus de certains personnages féminins de porter le voile comme une révolte contre les règles, parfois inhumaines, imposées par la religion et par les conventions sociales. Ce refus est rencontré, en spécial, chez les jeunes filles arabes émancipées, comme le sont la plupart des héroïnes djebariennes.

Assia Djebar, dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le dit si bien : « l'évolution la plus visible des femmes arabes, tout au moins dans les villes, a donc été d'enlever le voile. » (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 2002 : 246)

Dalila est le premier personnage féminin d'Assia Djebar qui considère le port du voile « un masque » (*Les Impatients*, 1958 : 35). Cette coutume lui répugnait comme elle la trouvait absolument inutile. Mais, aux yeux des traditionalistes les jeunes filles sans voile étaient nommées « nues » ou « Occidentales ». Le roman *Les Alouettes naïves* nous présente Nfissa, « cette jeune fille habillée comme une Occidentale » (*Les Alouettes naïves*, 1997 : 72), intelligente et courageuse, qui choisit de « monter au maquis » par amour pour Karim, son fiancé.

Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia* - « un livre sur l'amour… Le corps féminin a échappé au conquérant. » (apud www.assiadjebar.net, page consultée le 1 février 2009), comme le considère l'écrivain Tahar Ben Jalloun dans *Le Monde* en 1985 – parle de deux catégories de femmes : les « bourgeoises» étaient des femmes qui pouvaient porter des bijoux et montrer leur luxe et leur richesse et les femmes pauvres, les veuves représentaient « les femmes qui crient ».

Dans ce monde où c'est l'homme qui a le pouvoir, il y a les femmes qui choisissent de parler, de prendre position et celles qui préfèrent garder le silence et rester soumises.

Oui, une différence s'établit entre les femmes voilées que l'œil étranger ne peut voir et qu'il croit semblables – fantômes au-dehors qui dévisagent, scrutent, surveillent ; une strie d'inégalité s'installe parmi elles : laquelle parle haut, libère sa voix malgré l'aire resserrée du patio, laquelle au contraire se tait ou soupire, se laisse couper la parole jusqu'à l'étouffement sans recours ?» (L'Amour, la fantasia, 1996 : 284)

Une nouveauté dans la littérature maghrébine est apportée par Assia Djebar au moment où elle parle de la découverte du corps, c'est-à-dire du dévoilement de la femme. Jean Déjeux explique les termes « dénudées » et « dévoilées » qu'Assia Djebar rapproche dans son œuvre :

Combien de femmes, en effet, ont l'impression d'être « nues » dans la rue dès lors qu'elles y circulent sans voile. Mais cette dénudation, n'est pas seulement « le signe d'une émancipation », mais plutôt celui d'une « renaissance de ces femmes à leur corps. »(La littérature maghrébine de langue française au Maghreb ; 1994 : 97)

En continuant le périple sur le chemin des coutumes arabes on observe la danse traditionnelle, dans de diverses occasions, comme par exemple, aux mariages traditionnels arabes:

[…] je commence à aimer les mariages traditionnels, juste pour danser. Je l'avoue : je ne fais plus prier pour me lever. (Nulle part dans la maison de mon père, 2007 : 193) déclare l'auteure dans son roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père.*

Les femmes ont l'occasion de présenter leurs meilleures robes et leurs plus fascinants bijoux. Elles ne sont plus voilées. Il y a quand même un groupe de femmes voilées qui peuvent assister à cette fête ; c'est le groupe des femmes qui n'ont été pas invitées.

Dalila, l'héroïne du roman *Les Impatients*, décrit le groupe des femmes invitées aux noces d'une connaissance, avant qu'elle arrive là :

J'appréhendais les innombrables femmes qui me dévisageraient de leurs yeux vides. Bientôt, je fus plongée dans la foire où tourbillonnaient des corps, des poitrines, des gorges impudiques sous les bijoux. (Les Impatients, 1958 :14)

L'œuvre djebarienne, comme beaucoup d'autres textes d'auteurs maghrébins d'expression française parle aussi de la coutume de la nuit de noces, moment plein de significations, mais aussi de tension.

La nuit de noces devient essentiellement nuit du sang. Non pas de la connaissance ou à plus forte raison du plaisir, mais nuit du sang qui est aussi nuit du regard et du silence. D'où le chœur suraigu des longs cris poussés par les autres femmes (sororité spasmée qui tente de prendre envol dans la nuit aveugle), d'où le fracas aussi de la poudre pour mieux envelopper ce silence-là. (Femmes d'Alger dans leur appartement, 2002 : 250)

Les règles de la religion sont très strictes chez les Arabes en ce qui concerne la nuit de noces et la virginité de la femme est très importante. Après la jeune mariée est reçue dans la chambre de l'époux et son voile est levé, la première nuit entre les deux se consomme. C'est souvent la première rencontre des deux mariés, d'ici le syntagme « nuit du regard et du silence ». On parle d'une nuit de sang, car un signe de la virginité sera demandé par les femmes qui participent à la fête (un drap maculé du sang de la jeune fille mariée).

Assia Djebar nous introduit dans un monde « secret », peu connu dans l'espace européen, un monde du hammam visité par les femmes voilées et des noces, aux significations profondes et difficile à pénétrer sans l'aide d'une personne ou d'un personnage bien figé dans ces traditions.

BIBLIOGRAPHIE

Calle–Gruber, M., *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001
Déjeux, J., *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994
Djebar, A., *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995
Djebar, A., *Les Alouettes naïves*, Babel, Paris, 1997
Djebar, A., *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002
Djebar, A., *Les Impatients*, René Julliard, Paris, 1958
Djebar, A.,*Ombre sultane*, Albin Michel, Paris, 2006
Djebar, A., *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, Paris, 2007
Huughe, L., *Écrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité (essai)*, Publisud, Paris, 2001
Ruthven, M., *Islamul. Foarte scurtă introducere,* Allfa, Bucureşti, 2004
Steiciuc, E. B., *Panorama des littératures francophones. Le roman*, Editura Universităţii, Suceava, 2001

LE RAPPORT DIALOGIQUE ENTRE « LA BIBLE » ET « LES ENFANTS DU SABBAT » D'ANNE HEBERT

Anca-Mihaela CĂILEANU
Université « Alexandru Ioan-Cuza », Iaşi

Résumé : *Dans cet article je me propose de présenter la relation d'interdependance qui se crée entre « la Bible » et un roman d'Anne Hébert, intitulé « Les Enfants du Sabbat ».*

Le dialogue entre les deux textes résulte de l'existence dans le roman d'Anne Hébert d'une multitude de passages bibliques, insérés librement dans le corps du texte ou sous forme de citation.

En tant que serviteurs de Dieu, les religieuses et les aumôniers du couvent du Précieux-Sang utilisent fréquement les saintes paroles de la Bible, mais il faut dire que dans la plupart des cas, les versets bibliques sont modifiés ou placés dans des contextes inadéquats.

Par le sujet qu'il propose, celui du triomphe du diable sur la Maison de Dieu et par l'intermédiaire des passages bibliques façonnés au gré de l'écrivaine, le roman apparaît comme une satire à l'adresse de l'Eglise et de la religion catholique.

Mots-clés : ***Bible, religieuse, diable.***

> « *Comment écrire, par ailleurs, sans être contraint à simplement imiter ou répéter les Ecritures ? Voilà le dilème qui se pose inévitablement à tout auteur chrétien* » (HARVEY, 2000 : 43).

Ayant reçu une éducation chrétienne, les mystères de la religion se sont tellement ancrés dans l'esprit d'Anne Hébert, de sorte qu'à chaque trait, la plume de l'écrivaine laisse s'écouler les fruits du sacré, qui se dispersent sans cesse sur les pages. La fascination du sacré est perceptible dès son premier recueil *Les Songes en équilibre* (1942) qui contient des poèmes qui renvoient au contexte religieux (*Eve, Mort, Communion*) et elle se perpétue à travers toute son oeuvre.

Chez Anne Hébert il y a en fait ce que Mikhail Bakhtine nommait un dialogue des textes, un dialogue entre son oeuvre ou ses oeuvres et les textes sacrés, cette réalité étant signalée par plusieurs théoriciens, parmi lesquels on peut mentionner Gilles Marcotte, Laurent Mailhot, Robert Harvey et d'autres.

Cette présence continuelle du religieux dans son oeuvre est sans doute liée à l'instruction chrétienne de l'écrivaine, mais dans la vision de Robert Harvey, le rôle et la présence du sacré dans l'oeuvre hébertienne ne se réduit pas à de simples résultats d'un certain type d'éducation, mais *« loin de n'être qu'une mosaïque de citations sans liens organiques, le sacré religieux forme au contraire la trame de l'oeuvre* » (Harvey, 2000 : 44).

Tout comme dans la poésie, dans le roman *Les Enfants du Sabbat* l'intertexte biblique et liturgique joue un rôle essentiel, établissant un rapport d'interdépendance entre les deux textes par l'intermédiaire de passages bibliques parsemés partout dans le roman. A cause de cette insertion du discours « étranger » dans le discours du narrateur se produit une hybridation du texte hébertien qui se laisse transformer par le « discours de l'autre » et transforme à son tour ce discours.

L'intertexte réalise dans ce roman la rencontre entre le sacré et le profane, entre *La Bible* comme parole « inspirée » de Dieu, comme voix de Dieu indiquant au monde le chemin de la sanctification, et d'autre part, l'espace profane du roman.

L'écrivaine choisit pour son roman un titre suggestif qui ouvre le dialogue intertextuel en annonçant le thème et en même temps le type des personnages qui vont évoluer sur la scène du roman.

Le terme « sabbat » tire son origine du terme hebreux « shabbàth » et il se traduit comme « repos » ou « s'arrêter » des activités quotidiennes. Le sabbat est vu ainsi comme « jour de repos », consacré à Dieu, jour fixé par Dieu même parmi les dix commendements. « *Souviens-toi du jour de repos, pour te sanctifier* » (SEGOND, 1979 : 76) ordonne Dieu à son peuple. Par extension, les Enfants du Sabbat crayonnés par Anne Hébert seront les serviteurs de Dieu vivant dans une perpetuelle fête sabbatique.

Mais, le même terme « sabbat », à part ce sens de tranquillité, pourrait suggérer aussi l'idée de « bruit d'enfer » et de « tapage » (ROBERT, 1979 : 1745) pour illustrer l'air particulier qu'acquiert le couvent dans la vision de l'écrivaine, la paix et le repos étant remplacés par le trouble.

Ce roman, publié en 1975, met au premier plan Sœur Julie de la Trinité, une magicienne, descendant d'une longue chaîne de sorcières, ayant reçu l'initiation dans le ministère de la sorcellerie dans la cabane noire, maison de son enfance, « *couleur de terre et de paille, aux fenêtres aveugles* » (HEBERT, 1975 : 70) de la montagne de B…, mais qui, paradoxalement décide de mener une vie austère au couvent du Précieux-Sang.

Dès le début, le roman semble projeter le lecteur dans la confusion, celui-ci se posant la question, d'ailleurs naturelle, quelle relation pourrait s'établir entre un couvent et une sorcière ? C'est un paradoxe qui trouvera sa réponse dans la double existence de Julie, dont la présence dans le couvent n'est certainement pas pour honorer Dieu, mais au contraire, elle est un affront à l'adresse de Dieu et également de ses serviteurs.

Ce roman est construit sur un jeu entre la réalité et l'apparence où l'héroïne apparaît comme une actrice, se trouvant dans un échange continuel de masques, étant tantôt sorcière, tantôt religieuse.

Dans la construction du roman, l'écrivaine fait usage de la technique du renversement; cela se produit au niveau du locuteur (les Saintes Paroles de Dieu placées dans la bouche d'une sorcière), au niveau du contexte (les versets bibliques utilisés dans les conversations quotidiennes) et aussi au niveau du message (le texte biblique est souvent modifié).

Malgré le fait qu'on la tient enfermée dans une petite chambre ténébreuse du couvent, à cause de sa mauvaise influence sur les sœurs, mais aussi à cause du diable qui habite son âme, et malgré son statut de religieuse, Sœur Julie tombe enceinte. Cette femme étonne par des capacités surnaturelles, étant capable de concevoir un enfant hors les normes biologiques de la conception. « *Cet enfant n'a pas de père,* affirme Julié. *Il est à moi, à moi seule. J'ai ce pouvoir* » (HEBERT, 1975 : 176).

Il y a une situation paradoxale qui se crée à cause de cet enfant placé miraculeusement dans le ventre de Sœur Julie, cet événement provoquant deux réactions différentes dans le couvent : d'une part il y a ceux qui observent le diable habillé en religieuse, mais d'autre part il y a les sœurs qui la voient comme une sainte, qui se rendent auprès d'elle pour se confesser et qui font des vœux en passant devant sa porte. Ainsi, par un masque de sainteté, Sœur Julie réussit à cacher le diable qui la possède et qui la rend enceinte.

A cause de cet enfant prodigue, Sœur Julie réécrit l'histoire de la Vierge Marie. Pour prouver l'essence non-humaine de son enfant elle parle des « *fantômes qui franchissent le mur du jardin, passent à travers les lourdes portes fermées à double tour. Le Paraclet nous engrosse à tour de rôle. Le fruit de nos entrailles est béni* » (HEBERT, 1975 : 51).

Pour construire cet épisode de la grossesse de Julie, Anne Hébert se sert de l'histoire de la Vierge Marie comme d'une matrice. Cette fois-ci, l'intertexte est très évident, car dans cette scène on peut facilement revoir l'Ange Gabriel qui annonce à la Vierge Marie la naissance du Fils de Dieu, scène présentée dans les Evangiles synoptiques. Dans le roman d'Anne Hébert, le rôle de l'ange est rempli par le Dr. Painchaud qui, en examinant la grossesse de Sœur Julie, voit dans celle-ci une mère sainte, bénie entre les femmes, qui tout comme Sainte Marie tombe enceinte du Saint-Esprit. Malgré la peur que cette femme lui inspire, Dr. Painchaud prononce dans un état d'adoration : « *Vous êtes bénie entre toutes les femmes. Pleine de grâces, le démon est avec vous* » (HEBERT, 1975 : 134).

Cette fois-ci il y a une modification fondamentale qui apparaît dans les paroles d'encouragement de l'Ange Gabriel, qui dit, en s'adressant à Marie : « *Ne craint point, Marie, car tu as trouvé grâce devant Dieu* ! ». Selon les paroles du docteur, celui qui promet de garder Julie et son enfant, n'est point Dieu, comme dans le cas de Sainte Marie, mais le diable.

Dans cet échange permanent de rôles, si Sœur Julie est une seconde Vierge Marie, l'enfant conçu miraculeusement dans son ventre serait un second Jésus Christ et une nouvelle transformation de la Parole en chair. Dans les mots « *Et le Verbe s'est fait chair/ Et il a habité parmi nous* » (HEBERT, 1975 : 51) on observe un nouvel exemple d'intertexte, l'écrivaine empruntant ces paroles à l'Evangéliste Jean, qui présente le Fils de Dieu comme la Parole Sainte qui a été faite chair, en descendant sur la terre des hommes.

En parlant du péché mortel de sœur Julie, par l'union avec le diable, dont les conséquences se répercutent sur tout le monastère, on invoque le pardon de Dieu, en se servant des mêmes paroles prononcées par Jean Baptiste lors de sa première rencontre avec Jésus Christ, lorsqu'il le présente à la foule en disant : « *Voici l'Agneau de Dieu qui ôte le péché du monde* » (Segond, 1979 : 1057).

On observe facilement, chez Sœur Julie, qu'au-delà de ce masque de religieuse qu'elle essaie d'afficher, au-delà de ce nom de Julie de la Trinité, se cache un diable déguisé, un «loup ravisseur », habillé en brebis, un loup impitoyable qui guette le moment favorable pour déclencher l'attaque. Cette comparaison de Sœur Julie à un « loup ravisseur » n'est qu'un autre intertexte, cet appellatif étant attribué par Jésus Christ aux faux prophètes qui « *viennent en vêtements de brebis, mais au-dedans ce sont des loups ravisseurs* » (SEGOND, 1979 : 962).

Après la longue période de jeûne d'avant la fête des Pâques, période destinée à la purification, les religieuses impuissantes, semblent s'écrouler sous un fardeau qui pèse sur elles. Au lieu de la pureté, de la sainteté et de la paix qu'elles devraient recevoir dans une union parfaite avec Dieu, elles se sentent « *environnées de ténèbres épaisses par dehors et par dedans* » et dans cette angoisse elles ont envie de crier : « *Jérusalem, Jérusalem, reviens au Seigneur, ton Dieu* » (HEBERT, 1975 : 82).

Pour souligner l'immense douleur ressentie par les religieuses et le fardeau qui pèse sur leur dos, on fait appel à cette réplique prononcée par Jésus Christ, le jour des Pâques fleuris, lorsqu'en s'approchant de Jérusalem, il pleure pour la ville et prophétise sa destruction en disant : « *Jérusalem, Jérusalem, qui tues les prophètes et qui lapides*

ceux qui te sont envoyés, combien de fois ai-je voulu rassembler tes enfants comme une poule rassemble ses poussins sous ses ailes, et vous ne l'avez pas voulu ! » (SEGOND, 1979 : 984).

Lors de la cérémonie des Pâques, Sœur Gemma, une vieille femme qui s'occupe de la cuisine, tombée sous le fardeau des années et des maladies, apparaît aux yeux de Julie comme le substitut de Jésus Christ tombé sous le fardeau de la croix, dans son chemin vers le Calvaire. Pour décrire le corps affaibli et les souffrances de Sœur Gemma on se sert des paroles du prophète Essaïe qui présentait, 800 ans auparavant, le corps maltraité et blessé de Jésus Christ d'avant la crucifiction. Tout comme Jésus Christ, Sœur Gemma n'a « *ni beauté, ni éclat. Elle n'a plus d'apparence. C'est qu'elle porte nos péchés. Elle est transpercée à cause de nos péchés. C'est par ses blessures que nous vient la guérison. Ce sont nos maladies qu'elle porte. Ce sont nos douleurs qui pèsent sur elle*» (HEBERT, 1975 : 82). Par ses qualités, Sœur Gemma devient le double de Jésus Christ et on voit en elle une femme prête à sacrifier sa vie pour le salut des autres.

Lors des célébrations dans la cabane des orgies de la montagne de B…, on assiste à une imitation du moment solennel de la Sainte Cène. Il y a le même cadre intime où se déroule cet acte et on entend la sorcière Philomène, mère de Julie, qui s'adresse à la foule rassemblée pour le rituel, en désignant ses enfants : « *Ceci est ma chair, ceci est mon sang* » (HEBERT, 1975 : 36).

Dans cette phrase prononcée par Philomène on a un exemple d'intertexte très fin, ces paroles consacrées étant tellement bien ancrées dans le contexte de sorte que la source en est à peine perceptible. Placés par Anne Hébert dans un contexte très concret, ces mots, semblent sortir en quelque sorte de leur sphère originelle, Philomène désignant, lorsqu'elle prononce ces mots, ses deux enfants, chose qui justifie aussi la peur des enfants qui craignent d'être mangés et bus par cette foule de démons, réunis pour célébrer le sabbat. Malgré l'absence des guillemets et malgré la finesse avec laquelle cette phrase s'infiltre dans le texte et s'aligne aux autres appartenant à l'écrivaine, ces paroles sont quand même un autre exemple d'intertexte biblique.

A cause de leur usage primordial, ces mots acquièrent un certain degré de sainteté, étant prononcés par Jésus Christ lors de la Sainte Cène, et en conséquence, ces paroles saintes prononcées par une sorcière apparaissent comme un blasphème.

Après avoir atteint l'initiation par l'union incestueuse avec le père-diable et par l'acceptation de la domination du diable sur sa personne, dont les marques sont la morsure à l'épaule droite, qui rappelle le premier viol (Il faut dire que Julie enfant est violée à plusieurs reprises par le père) et une brûlure dans le bas du dos, qu'elle reçoit lors d'une cérémonie, Julie se considère prête à entrer dans son « métier » de sorcière. Mais, pour cela il faudrait remplacer la mère, c'est pourquoi on l'entend dire : « *Il faut que je croisse et que ma mère diminue* » (HEBERT, 1975 : 106). On voit les paroles de Jean Baptiste prononcées de façon erronée par Julie, fille des ténèbres, qui, tout comme Jésus Christ doit croître, tandis que sa mère doit diminuer, comme Jean Baptiste, le prophète censé de préparer le chemin pour « Celui qui doit venir ».

Tout comme dans l'exemple précédent, cette fois on a de nouveau affaire à un emprunt très discret, car si on ne connaissait pas l'histoire de Jean Baptiste, on aurait pu attribuer sans hésitation ces mots à l'écrivaine.

Avant d'entrer dans sa mission, Julie doit être sacrifiée et crucifiée, selon le modèle christique, sur un autel, pour recevoir, profondément ancrée dans son corps la marque de la possession du diable, c'est à dire la brûlure dans le bas du dos. Lors de cette cérémonie de consécration, on assiste à une dévalorisation du corps féminin, réduit

au statut d'animal. Julie immobilisée sur l'autel, apparaît comme une vache, une *vache à quatre pattes* et on entend la foule crier : « *Vache, vache, jeune vache à quatre pattes, exauce-nous* ! » (HEBERT, 1975 : 68).

Cette image rappelle un épisode de l'Ancien Testament où Elie et les prophètes de Baal, voulant désigner à jamais le Vrai Dieu d'Israël, se rassemblent sur la montagne du Carmel, autour d'un autel sur lequel se trouve un taureau, en attendant que le Vrai Dieu envoie du feu du ciel, pour consommer l'holocauste. C'est la même image où les gens crient et demandent à Dieu, à Baal et dans notre cas à Julie, d'exaucer leur prière.

Comme tout enfant du diable, Julie hait la paix et l'union, et surtout l'union dans le mariage. Mais, cette révolte contre la famille, contre cette institution créée par Dieu, devient de plus en plus acharnée lorsqu'il s'agit du mariage de son frère Joseph avec Piggy, une « petite anglaise ». Par le mariage de Joseph, il y a une séparation qui intervient entre les deux frères, rupture qui se produit avant que Julie puisse initier son frère dans les mystères de la sorcellerie et avant qu'elle puisse faire de lui un homme, par une union incestueuse, comme elle l'avait promis à son père.

En parlant du mariage, Julie fait appel aux paroles de l'apôtre Paul, qui donne des conseils aux Ephésiens concernant leur comportement vis-à vis de l'époux ou de l'épouse. En reproduisant les paroles de l'apôtre Paul, Julie parle de l'union parfaite qui se réalise dans le mariage, institution ayant à la base l'amour réciproque et non-conditionné. Elle dit : « *Celui qui aime sa femme s'aime lui-même. Personne n'a jamais voulu de mal à son propre corps, on le nourrit, au contraire, on l'entoure de soins, comme le Christ le fait pour son Eglise, pour nous qui sommes les membres de son corps, qui sommes sa chair et ses os* » (HEBERT, 1975 : 89).

Dans cette description, faite par l'Apôtre Paul et rappelée par Sœur Julie dans ce roman, s'établit une analogie entre la femme et l'Eglise et entre Jésus-Christ et l'homme, qui doit aimer sa femme jusqu'à être prêt à donner sa vie pour elle, selon le modèle de Jésus Christ. C'est justement cet amour profond et cette communion parfaite entre Joseph et sa femme, qui déclenche la révolte de Sœur Julie. Pleine de colère, et déçue à cause de ce mariage, Julie admet le caractère mystérieux du mariage en reprenant de nouveau les paroles de l'Apôtre Paul en disant : *« Ce mystère est grand…Ils ne font déjà qu'une seule et même chair*» (HEBERT, 1975 : 89).

Il y a aussi des morceaux de prières qui apparaissent partout dans le texte, ou des expressions figées comme « *In nomine Patris* » ou « *In pace* », écrites souvent en latin et qui n'apparaissent pas dans le contexte d'une prière, comme il serait naturel, mais dans des conversations quotidiennes. On observe une dévalorisation de ces formules appartenant au registre religieux, qui perdent leur caractère saint en tombant dans la banalité.

A la fin du roman, on surprend les religieuses en train de psalmodier le *Psaume 23*, mais, en entonnant cette cantique, elles n'éprouvent point les sentiments ressentis par David, lorsqu'il écrit ces vers. Mais, en prononçant :

« *Le Seigneur est mon berger*
Je ne manque de rien
Sud des prés d'herbe fraîche
Il me fait reposer.
Vers les eaux du repos, il me mène
Pour y refaire mon âme. » (HEBERT, 1975 : 186).

ces servantes du Très Haut n'ont pas confiance en ce Saint Berger, qui puisse les garder contre toute attaque du diable, mais, au contraire, elles en sont effrayées.

Chez elles, ces paroles ne jaillissent pas des tréfonds du cœur, comme dans le cas du psalmiste David, mais elles naissent de la peur inspirée par le diable. Elles chantent très fort, mais cela n'est pas une réaction de la joie, mais elles le font pour ne plus entendre la voix du diable nouveau-né, qui remplace sa mère (Sœur Julie quitte le couvent après la naissance de l'enfant).

Cette chanson entonnée par les religieuses, le cœur serré de crainte, met devant le lecteur, des femmes ridicules, dont la foi est ébranlée au plus fin souffle du vent, malgré le nom et le vêtement de religieuse qu'elles portent. On voit dans ces religieuses des chrétiennes superficielles, qui malheureusement, n'ont pas comme fondement la confiance et la croyance en Dieu. Ce sont des femmes qui, malgré leur consécration dans le ministère de religieuses, n'ont pas l'assurance de leur appartenance à Dieu et craignent, dans les moments difficiles, le pouvoir du diable et des hommes et qui, comme des enfants, font du vacarme, en entonnant un psaume, pour ne plus entendre la voix du diable.

Par le sujet qu'il propose, celui du couvent abandonné par Dieu et habité, paradoxalement par le diable, et par la présence des passages bibliques placés, par la technique du renversement, dans des contextes inadéquats, le roman apparaît comme une satire à l'adresse de l'Eglise et de la religion catholique. Tous ces exemples d'intertexte biblique n'ont donc pas un but innocent ou purement argumentatif, mais on observe un usage ironique et dépréciatif des Paroles Saintes. L'écrivaine semble vouloir déconstruire, dans le contexte québecois de la suprématie de l'Eglise, le mythe de l'immuabilité des serviteurs de Dieu, en montrant la maison de Dieu devenue le siège du diable et les serviteurs de Dieu, ces « temples du Saint-Esprit », devenus les serviteurs de Satan.

Par ce roman on assiste à une réecriture des textes sacrés dont on s'éloigne à l'aide de cette technique du renversement. Dans une entrevue accordée à André Vanasse l'écrivaine souligne l'importance du facteur religieux dans son oeuvre en affirmant: « *Personnellement, je crois que tout ce côté » religieux chez moi, tout ce côté « parole » de la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'oeuvre qui m'a marquée le plus […] Pour moi c'est une poésie extraordinaire* » (HARVEY, 2000 : 11).

BIBLIOGRAPHIE

Bishop, N., *Les Enfants du Sabbat et la problématique de la libération chez Anne Hébert* dans "Études Canadiennes", n° 8/1980

Harvey, R. *Poétique d'Anne Hébert ; jeunesse et jenèse suivi de Lecture du Tombeau des rois*, L'instant même, Québec, 2000

Hébert, A., *Les Enfants du Sabbat*, Editions du Seuil, Paris, 1975

Robert, P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société su Nouveau Littré, Paris, 1979

Segond, L., *La Sainte Bible*, Société Biblique de Genève, 1979.

LES MOTS CONTRE LES MAUX OU LES MOTS DE L'EXIL ETUDE COMPARATIVE ENTRE NANCY HUSTON ET CARMEN FIRAN

Florica CIODARU-COURRIOL
Université de Lyon

Résumé: *Il nous a semblé incitant, après la lecture des ouvrages que l'auteur francophone - Nancy Huston - et la femme de lettres d'origine roumaine vivant aux USA - Carmen Firan - ont conscaré à la valeur du mot en tant que remède contre les maux que génère l'existence, de mettre leurs deux expériences en regard. Si leurs écrits recoupent un axe commun, leurs démarches s'avèrent, naturellement, différentes de par la biographie et -implicitement - le rapport au monde de chacune d'entre elles. Notre analyse renvoie à l'étude Puterea cuvintelor de Carmen Firan, publiée aux éditions Scrisul românesc en 2007 et au livre Nord perdu de Nancy Huston, publié aux éditions Actes Sud, en 2004, principalement.*

Nombreux sont les écrivains qui ont reconnu que l'écriture les a sauvés en leur permettant de supporter les conséquences d'événements graves, destructeurs, anihilants. Certains ont ainsi dépassé les traumatismes des camps de concentration (Jorge Samprun, Elie Wiesel), d'autres les affres de l'exil imposé ou choisi, grâce aux mots. Les mots contre les maux! Le problème a été assez commenté pour y revenir ici. Ce qui nous a semblé intéressant c'était de voir un autre cas de figure: comment les mots ont pu participer d'un exil choisi chez deux femmes de lettres qui ont fait presque le chemin inverse : des USA vers l'Europe et de l'Europe vers les Etats Unis, proches et différentes à la fois, de par leur sensibilité et leur formation.

Mots-clés : ***le rapport au mot, exil choisi.***

L'exil, point de départ et point d'arrivée, notion issue du conflit entre l'art et la vie, l'esprit et la société peut être un premier grand trait fédérateur lorsqu'on s'applique à analyser la création de deux femmes de lettres contemporaines, séparées par un océan mais rapprochées par leur conceptions esthétiques.

Les deux auteurs que nous avons choisis de mettre face à face dans cette étude sont deux femmes à peu près du même âge, ayant passé la première moitié de leur vie à la fin du XX siècle et ayant traversé l'Atlantique pour s'accomplir spirituellement. Elles ont croisé leurs destinées sans se connaître. Notre regard -objectif, en sa volonté d'analyse - les unit sous le signe d'une sensibilité générique, qui leur a permis de se reconstruire, de s'accomplir spirituellement. Artistiquement. Grâce aux mots.

Une première analogie qui s'impose de toute évidence entre Nancy Huston et Carmen Firan c'est leur rapport au monde, dicté par la relation qu'elles entretiennent avec le mot écrit, avec la littérature. Femmes assumant leur sort, intellectuelles et mères de famille, elles manifestent le désir de tout comprendre, leur temps, leur société. En se mettant en scène, en s'exprimant directement, par héroïnes interposées, mais également en se glissant dans la peau d'un homme, (ce que fait NH dans *Dolce agonia* et CF dans son dernier roman, *L'homme qui a perdu son ombre*).]

Le parallélisme se dessine également au niveau biographique, à travers le choix existentiel de ces deux écrivaines: l'expatriation . Dictée par pur désir ou par l'exigence d'une certaine liberté de pensée.

La rapport au mot - autrement dit la relation dans laquelle se placent les deux « sujets » de notre analyse en face des mots, de leurs attributs structurants et

destructurants à la fois. Et qui peut conduire, sur un plan strictement linguistique au bilinguisme. Le mot- identité bien organisée, concept et matière. On va vers lui et il vient vers vous, dans une relation presque charnelle. Un paragraphe du premier chapitre du « Pouvoir des mots » de C. Firan nous fait entrer dans un rêve comme seuls les poètes peuvent en faire, où l'on nous décrit une fouille archétypale qui s'apparente par le sentiment d'impatience de son auteur au labeur acharné du chercheur d'or. Une nuit, elle fait la rencontre des mots qui se présentent, dans le rêve, enterrés, tel un trésor caché, à la racine d'un très grand arbre.

> « J'enlevais la terre à mains nues, je creusais profondement dans ses entrailles, les paumes de mes mains brûlaient et le sang jaillissait de sous les ongles, mais je continuais à arracher les herbes, à écraser les fourmis et les vers dans ma recherche fiévreuse, je transpirais dans l'attente et, tout à coup, les mots ont commencé à faire leur apparition, l'un après l'autre, parfaitement identifiables sous leur formes claires, matérielles, sans rien d'abstrait ou de confus. Des pierres rondes à l'image des cristaux japonais polissés par l'eau, des coquilles tranchantes, des cornes à spirales calcaires, graines d'encre gelés, des fresques d'une beauté saisisante, dignes d'un temple majestueux enterré à la racine de cet arbre où les mots avaient été mis à l'abri, pour être gardés, sauvegardés, cachés, pour qu'on puisse les découvrir par la suite et les transmettre à ceux qui en cherchent l'essence. » (FIRAN, 2007: 12).

La description détaillée de ce rêve prend une importance capitale à nos yeux pour l'inhérente et fragile relation que l'écrivain entretient avec ces précieux instruments : une fois trouvés, il faut les apprivoiser, les dorloter, les polisser. « Je les prenais un à un, délicatement; j'en écartais les traces de terre et comme je soufflais dessus pour faire disparaître le dernier grain de poussière, les mots devenaient légers, ils se gonflaient d'air et se mettaient à voler devant mes yeux en cercles blancs; laiteux, de plus en plus transparents, ils finissaient par exploser comme des boules de savon qui disparaissaient ensuite au-delà de l'horizon, non sans faire d'abord une pirouette et me toucher le front. Un rêve aussi long que réel, dans lequel j'ai dû intervenir plusieurs fois pour calmer l'ardeur de quelques mots rebelles qui, enlacés comme des lianes, continuaient de voler sans pouvoir se séparer». (FIRAN, 2007: 13). On pourrait dire que le rêve prémonitoire de l'adolescente qui allait faire des études de maths, mais qui gagnera sa vie à la force de sa plume, est la traduction de *la recherche de l'essence* (qui devient le titre-même du chapitre en question!). Dans une nouvelle du reccueil *Le chauffagiste et la femme de l'herméneute*, un personnage « lecteur » nommé Roscov fait un rêve où les mots lui sont transfusé par Jesus en personne! Réveillé brusquement, « il sentit sa poitrine inondée par les mots. Ce n'était pas douloureux. Il éprouvait plutôt une étrange sensation agréable de plénitude. » [*Caloriferistul si nevasta hermeneutului*, éditions Polirom, 2005 : 124].

Consciente également de l'importance que les mots, l'apprentissage d'un nouveau langage ont eu pour la suite de sa formation, voire de son existence, Nancy Huston en rend compte de façon quasi permanente dans son admirable essai *Nord perdu*. (Le titre inverse, l'expression consacrée « perdre le nord » - point cardinal indiqué par la boussole, , d'où l'adjectif verbal « déboussolé » -et qui traduirait, en langage commun, *s'égarer* dans l'espace. Mais il indique, sous cette forme...

déboussolante pour un francophone, que l'auteur s'est éloigné, à tous points de vue de son Nord natal, le Canada). N. Huston quitte l'Amérique et rejoint l'Europe pour la première fois, enfant, avec une allemande qui va être la seconde épouse de son père, et qui l'emmène dans un coin de l'Allémagne de l'Ouest (vers les années 60). La véritable « cohabitation » avec le français commence avec ses études de sémiologie sous la direction de Roland Barthes, comme elle l'indique, de manière très précise, dans le chapitre « Le faux bilinguisme » de cet essai. Le passage que nous avons choisi est à plus d'un titre intéressant, car il dévoile l'impact majeur que la langue d'accueil a eu sur la formation de la Canadienne anglophone douée, en plus, d'une oreille de musicienne:

> « De manière fortuite, il se trouve que l'apprentissage de la langue française a coïncidé dans ma vie avec la découverte du clavecin (1971). Et que deux ans plus tard (1973), l'abandon de ma langue maternelle a été accompagné d'un abandon analogique du piano. Ce paradigme secret, aberrant peut-être, me forme et me déforme depuis un quart de siècle. *L'anglais et le piano* : instruments maternels, émotifs, romantiques, grossiers, où les nuances sont soulignées, exagérées, imposées, exprimées de façon flagrante et incontournable. Le français et le clavecin: instruments neutres, intellectuels, liés au contrôle, à la retenue, à la maîtrise délicate, une forme d'expression plus subtile, plus monocorde, discrète et raffinée. Jamais d'explosion, jamais de surprise violente en français, ni au clavecin. » (Huston, 2004 :64).

Nous aurons observé « forme » et « déforme » verbes actifs et contraires du champs sémantique de la *construction*, de l'*élaboration* tout comme du *dévéloppement*. Celui d'un être complexe et d'une conscience profonde. D'une personne qui évolue et qui se regarde évoluer, superposant au vécu naturel, désinvolte, l'analyse de l'entomologiste.

Un peu plus tard, dans sa vie de femme adulte, la chercheuse de mots qu'était Carmen Firan, vivra elle aussi, l'expérience du bilinguisme. Mais on pourrait dire, en exagérant un peu, qu'elle avait été déjà bilingue dans sa propre langue. Puisqu'elle range les mots en deux compartiments différents, non pas les mots de l'esprit d'un côté et les mots usuels de l'autre, mais bien deux catégories distinctes de la communication sociale, images parfaites de la « double vie » qu'on menait sous le régime totalitaire; une langue pour chaque facette:

> « Nous parlions d'une certaine façon lorsque nous savions que nous étions sous observation, que nous étions dans les institutions ou situations publiques, et nous parlions de toute autre manière entre nous... Les mots imposés par la dictature pouvaient être contenus dans deux pages de dictionnaire. Des mots d'ordre creux, des préciosités polissées, des slogans politiques, des syntagmes orphelins vidés de sens; la censure de la liberté d'expression- un cauchemar linguistique dont on s'échappait comme on pouvait. Les artistes se cachaient dans leurs métaphores, les gens ordinaires dans les murmures et les injures. Certains pactisaient avec le régime et se transformaient ainsi en haut-parleurs du creux absolu, d'autres s'assumaient dans la solitude de leurs pensées dans l'attente toujours plus desespérée d'un improbable miracle ». (FIRAN, 2007: 14).

L'exil choisi

Autant pour Carmen FIRAN que pour Nancy HUSTON, il y a eu, à un moment de leur existence, un choix crucial - s'expatrier; comme si, pour devenir écrivain, pour maîtriser les mots, il fallait une distance et une rupture par rapport à l'épicentre natal. Il fallait quitter, remarque N. Huston au cours d'un entretien avec C. Argaud pour la revue *Lire*, "ma famille, ma langue, mon monde, que je franchisse **une très grande distance** pour oser écrire." Distance géographique , mais également temporelle, psychologique : ne dit-elle pas qu'elle a osé passer à la fiction seulement après la mort de Roland Barthes, le père spiriruel en quelque sorte?

L'essayiste roumaine, à la différence de sa conseur canadienne, fait l'expérience de la rupture d'avec sa langue à un âge mur, puisqu'elle a la quarantaine au moment où elle décide de vivre l'expérience de l'exil. Parce qu'il est choisi et non pas imposé ou subi de force, il pourrait être associé à l'idée de cadeau, de plaisir que l'on s'offre. NH est venu étudier à Paris, ville ardemment désirée et pleine de promesses. C F, est émerveillée par l'Amérique où tout la charme, au moins au début de sa rencontre:

> « Arrivée en Amérique je me suis sentie une sorte de Magellan. C'était une conquête à double sens: j'avais été conquise et j'allais conquérir à mon tour. New York est l'endroit idéal pour se plonger dans des explorations de haut vol. J'ai commencé par tout aimer, sans distinction aucune. Les sièges blancs du Bryant Park, les échelles d'incendie de Soho, Toth le danseur et les écureuils du Central Park, le maire, l'acier et le verre, les drapeaux qui entourent la patinoire du Rockfeller Center, la coupe de champagne savourée le temps de l'entracte au Metropolitain Opéra pendant qu'on laisse errer son regard au-delà de la fontaine de Lincoln Center jusqu'au restaurant Fiorello et le cinéma d'art d'en face, les bouches de métro et leurs aérations en surface d'où s'échappent en hiver buées et odeurs enfermées de carton froissé, les sirènes de la police ou le glapissement lugubre de celle des pompiers, les taxis jaunes et le plafond du Grand Central durant les Fêtes, sur lequel des étoiles virvoltaient sur un ciel turquoise, la vibration du bitume dans les rues surchauffées par la course des piétons pressés, les téléphones mobiles vissés à l'oreille se dirigeant vers les intersections, les ongles bordeaux et les bracelets innombrables des caissières de superrmarchés, les vitrines élégantes du Village ou les usines de Soho transformées en galeries d'art, j'aimais tout, sans discernement, avec la joie que procure le nouveau et avec le sentiment de celui qui se sait choisi et qui se permet d'aimer généreusement. Génériquement. (FIRAN, 2007: 17).

Le temps de l'admiration n'est pas celui de l'analyse qui demande une certaine distanciation. Carmen Firan parlera d'un état semblable à une transe. Plus tard, elle prendra aussi le temps de relativiser, de mieux écouter la langue environnante et sa surprenante standardisation. La Roumaine semble sentir « l'américain » contemporain avec une oreille de poète sans se dire -explicitement - bilingue ou fausse bilingue, comme le ferait N. Huston passée, elle, par l'école de la sémiologie française: « Depuis longtemps, je rêve, pense, fais l'amour, écris, fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux » Et pourtant, constate cette parfaite bilingue, chacune a sa place à part, de sorte qu'elle est convaincue que tout locuteur bilingue possède une « carte spécifique de l'asymétrie lexicale » (HUSTON, 2004 : 61).

« Pour ce qui me concerne c'est en français que je me sens à l'aise dans une conversation intellectuelle, une interview, un colloque, toute situation linguistique faisant appel aux concepts et aux catégories appris à l'âge adulte. En revanche, si j'ai envie de délirer, me défouler, jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais » - remarque l'essayiste francophone d'une manière qui aurait plu à notre compatriote, Emil Cioran, que, N. Huston n'a pas rencontré 3.

Quand bienmême il s'agirait d'un exil voulu, délibéré, le choix n'est pas anodin.

« En revêtant mon masque francophone, en m'installant dans une culture étrangère, qu'ai-je fait d'autre que de me choisir libre et autonome? (...) Je m'invente, jour après jour et année après année. » (HUSTON, 2004: 69).

Les mots - une thérapie pour notre équilibre mental

La cohabitation intime avec les mots régit une attitude d'ambivalence, comme on peut le noter dès les premières pages de l'essai de C. Firan : *Nous avons d'ailleurs une aptitude native pour le sens métaphorique au détriment du sens concret, surtout par rapport aux sujets douloureux.* Au niveau poétique mais aussi bien pragmatique. Car le mot -à l'exemple de la métaphore- indique son pouvoir sauveur. De résistance à « l'opacité du monde communiste pour lequel le temps perdait toute valeur » et où, faute de dialogue réel avec les structures socialo-politiques, il ne restait rien d'autre que les discussions entre amis: .*Nos conversations portées dans cette atmosphère balcanique où le fantôme d'un Paris déchu passait soudain, à la force d'un éclair brillant sur un ciel moisi, étaient pleines de saveurs baroques; c'était un bavardage interminable, spectaculaire et inutile, autour de cendriers débordants et de verres d'alcool bon marché, durant des nuits entières, suivies de matinées de gueule de bois où beaucoup d'entres nous reprenaient tout dès le début. Nous n'étions pas pressés, n'ayant pas de destination à atteindre.*

On notera au passage cette francophilie en filigrane qui n'a rien de surprenant chez une Roumaine! Et qui au delà de la déléctation intellectuelle semble procéder d'une sauvegarde de l'âme, à une véritable térapie surtout dans un univers qui semble inébranlable, soumis à une dicature apparement installée pour l'éternité: « *seuls pouvaient nous* ***sauver*** *les mots, la langue, les fantasmes de l'imagination, le simulacre de critique existentielle, la faculté de fabuler, de couper les cheveux en quatre. Des idées brillantes ou des banalités lancées entre les dents. La survie. Les mots étaitent impuissants à changer notre destin mais ils devenaient une thérapie pour notre équilibre mental. L'âme? Personne n'en parlait vraiment mais elle y était, dans l'arabesque de nos lamentations, dans le dernier mégot écrasé aux premières lueurs de l'aube qui se levait sur la silhouette hideuse d'une usine fumante dans les faubourgs de notre ville* .» (FIRAN, 2007: 20).

Un autre parallélisme frappant entre les deux auteurs se profile à partir du moment où la Roumaine est installée en terre américaine et prend le temps d'observer, une fois sortie de l'état euphorique des débuts, une fois atteint le stade de l'accalmie et de l'exploration:

> « Au bout d'un temps je me suis calmée et je me suis mise à regarder les choses plus objectivement, d'autant que je venais de m'accrocher à la grande roue du monde et tournais au même rythme que les autres, ma carte de *social security* au fond d'un tiroir. J'ai ouvert alors

> les yeux et j'ai dressé les oreilles comme lorsqu'on se réveille dans un endroit inconnu pendant la nuit, après la fin de la fête quand les lumières ont été éteintes et le dernier invité a fermé la porte derrière lui. Je n'éprouvais pas de crises d'identité, pas de nostalgie, je ne me sentais pas disloquée, tous mes sens étaient en tension, *ici et maintenat*, j'enfilais ma nouvelle vie tel un chemisier que je pensais confectionné exprès à ma taille puisque c'était moi qui en avais conçu le modèle. Je me prévalais au moins de ne pas avoir la perfidie d'être déçue par les rêves accomplis. J'ai commencé, cette fois-ci à partir du ventre de la baleine où je m'étais installée de manière plus ou moins confortable, mon exploration inverse, de l'intérieur. » (FIRAN, 2007: 19).

De la société, mais aussi, de manière concomitante, du langage d'emprunt. Et là, Carmen Firan qui, inversement, s'éloignait de sa vieille Europe pour se nicher dans l'Amérique moderne, attirée par la ville (de New York)- « cette ville m'a possédée du premier jour et, bien qu'écrasée par son énérgie, j'en suivais toutes les suggestions, tous les attraits, comme si j'étais en transe, transe que je ne voulais pas quitter. J'avais déjà construit, sur un plan imaginaire, une place à moi dans son ventre dévorant », réintègre le paralléllisme avec l'écrivaine N Huston en analyste du langage: « En Amérique tout est temps et le temps est en tout. Dans les pilules vendues au premier *Deli*, dans le chariot à *hot dogs*, à la télé et dans les bureaux des compagnies d'assurance, dans les slot-machines et dans les billets des ferry-bots de Staten Island, dans le souhait de *Have a nice day*! *-On vous souhaite une bonne journée!-* que tout le monde prononce automatiquement pour se débarrasser le plus rapidement de vous ».

Ces remarques qui pourraient paraître de circonstance la conduisent vers un constat d'une pertinence de sociologue ou, mieux, de psychologue:

> « Nous préférons à la vérité crue, le flou insinuant, précautionneux, susceptible de protéger nos émotions et de prévenir une réaction sur mesure. Nous avons choisi délibérément la métaphore pour ses équivalences symboliques, même si ça nous arrive de nous perdre parfois dans ses sens de plus en plus évolués, sophistiqués, illusoires, voire perfides. » (FIRAN, 2007: 80).

Si la métaphore est « un baromètre très sensible » qui enregistre l'évolution de la communication, ces pages ne sont pas moins une sorte de baromètre qui permet au lecteur d'enregister le changement de registre d'analyse.

Autant chez NH que chez CF, une certaine sagesse se dessine à mesure que l'on avance dans leurs essais, et dans leurs itinéraires spirituels.

> « Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque -là étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'*imitation, le faire-semblant, le théâtre* » (HUSTON, 2004: 30)

Cette déclaration de Nancy Huston est à mettre en relation avec l'apprentissage correct d'une langue et d'une mentalité, avec, finalement, l'adhérence sinon l'adhésion totale à une société, à une (autre) culture. Comme on le fait peut-être dans l'enfance, lorsqu'on se transplante facilement dans un autre temps, dans une autre vie. L'enfance – période charnière pour la formation de tout être - rapprochée du temps des comptes, introduit, comme le dit Carmen Firan « dans un monde métaphorique dont la réalité était reconstruite selon une échelle idéale et corrigée de manière à nous faire accéder par l'imaginaire à ce que les limites humaines ne permettent pas. » Et encore:

Nous avons tous été pendant notre enfance sous le charme des contes de fées. *Alice au pays des merveilles* ou *Le Petit prince, Aladin* ou *Les milles et une nuits* nous introduisaient dans un monde métaphorique dont la réalité était reconstruite selon une échelle idéale et corrigée de manière à nous faire accéder par l'imaginaire à ce que les limites humaines ne permettent pas. » Même adulte nous persistons dans ce sens, car :

> « Nous avons d'ailleurs une aptitude native pour le sens métaphorique au détriment du sens concret, surtout par rapport aux sujets douloureux. Nous refuson d'accepter la mort, mais nous sommes prêts à embrasser l'idée de la résurrection, du paradis, du voyage étérnel dans l'univers en attendant la réincarnation; mieux, nous désirons être plus près de la porte par laquelle le Messie va revenir sur terre. Nous ne faisons pas confiance à nos possibilités spirituelles illimitées mais nous nous attachons aux anges gardiens qui habitent les fresques de la Rennaissance. Nous craignons plus l'enfer de l'au-delà que celui d'ici-bas. (FIRAN, 2007 :79-80).

L'importance de l'enfance est un point commun autour duquel s'articule la pensée de nos deux auteurs. N Huston écrit « *L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous* » donnant à son affirmation, grâce aux italiques un caractère d'aphorisme. Non moins aphoristique semblent ces phrases de l'essai *La force des mots*:

« La métaphore rend l'enfance heureuse. Les contes sont lus généralement le soir, avant le coucher, justement parce que leur univers symbolique offre confiance et refuge apaisants. La fuite instinctive devant la réalité se manifeste dès l'enfance et s'accentue avec l'âge. Mais, plus tard, la méthaphore perd de sa grandeur à mesure que notre rapport au monde change.» (FIRAN, 2007 : 81)

Emigrer, surtout dans le cas des écrivains , signifie avant tout « émigrer dans une langue étrangère » et ce processus « est égal à une rennaissance à l'intérieur d'une autre couche de mots et parfois avec une mort, symbolique peut-être mais pas moins tragique » (FIRAN, 2007: 67). La conscience douloureuse est présente aussi chez N. Huston : « l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois **douloureuse**) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à son insu, la condition humaine » (HUSTON, 2004:18).

Malgré ces analogies, il y a une différence notable entre les deux auteurs: si la Canadienne a choisi d'écrire dans la langue d'emprunt, en occurrence le français, la Roumaine se sent plus sûre dans sa langue maternelle, comme fidèle au vers d'un poète moldave*4. Et elle préfère que ses livres soient traduits, alors que N Huston transpose elle même ses oeuvres en anglais. Enfin, et d'un autre point de vue, le choix linguistique est dicté par le temps: si chez Huston l'exil francophone a été plus précoce en lui permettant l'acquisition de la nouvelle langue au point de devenir bilingue, la décision de C Firan de s'établir en Amérique à un âge mûr n'a été dictée que par pure raison personnelle (accomplissement d'un rêve d'adolescent ?) En revanche, les deux femmes de lettres semblent nous dire que l'on choisit parce qu'on est libre de le faire, libre au point de vue politique, sociétal mais surtout individuel. “La liberté est la chose la plus difficile à assumer dans tous les arts. Et c'est la raison pur laquelle les artistes sont des gens hautement anormaux, par ce qu'ils supportent une plus forte quantité de liberté que les autres” - souligne Nancy Huston dans ses entretiens publiés dans *Lire*. Et de sensibilité serait-on tenté de rajouter si ce n'était pas un truisme lorsque on ne vit que par les mots et pour les mots.

En conclusion, vivre sur deux cultures est une posture, à l'évidence, productive qui implique une dualité profonde et féconde, faite d'une énorme capacité de

perméabilité et de résistance à la fois, de fragilité et de force, combinaison assez rare.

NOTES

1. Nos citations de Nancy Huston sont extraites de l'édition 2004, publiée chez Actes Sud sous le titre « NORD PERDU suivi de douze France ».
2. Le roman *L'homme qui a perdu son ombre* de Carmen Firan est est en cours de parution aux éditions roumaines « Curtea veche » de Bucarest, selon son auteur, et en lecture chez un éditeur français.
3. C'est ce qu'elle nous a déclaré lors d'une rencontre à la Bibliothèque Municipale de Lyon en avril 2009.
4. Le poète Grigore, Vieru mort il y a peu de temps avait écrit ces vers que beaucoup de Roumains aiment citer: “Ce n'est que dans ta langue que tu peux pleurer, que dans ta langue aussi que tu peux t'arrêter.”

DE L'AUTO-TRADUCTION À LA RECRÉATION D'UNE ŒUVRE. LE PAYS DU FROMAGE *DE FELICIA MIHALI*

Neli Ileana EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara

Résumé : *S'installer dans un nouveau pays est synonyme de s'installer dans une nouvelle langue pour un bon nombre d'écrivains migrants, mais il faut d'abord passer par la traduction ou l'auto-traduction des œuvres publiées dans le pays d'origine avant de créer dans la langue du pays d'accueil. C'est aussi le cas de l'écrivaine québécoise d'origine roumaine, Felicia Mihali. Nous nous proposons de voir en quelle mesure, traduisant son livre* Le pays du fromage *paru en 1999 en Roumanie et en 2002 au Québéc, elle a été fidèle ou non au texte de départ. Les enjeux d'une telle initiative sont les suivants : trahir ou ne pas trahir le TD, se conformer aux contraintes de la LA, présenter au public récepteur la réalité roumaine d'avant et d'après 1989. Nous envisageons de repérer quelques procédés de traduction qui sont à la base de cette auto-traduction et grâce auxquels le livre publié en français est devenu un livre autonome, voire Autre.*

Mots-clés : ***écriture migrante, auto-traduction, procédés de traduction, étoffement, explicitation, périphrase, ajout***

En 2000, l'écrivaine Felicia Mihali décide de quitter la Roumanie, de traverser l'océan et de s'installer dans « la belle province ». La question qui surgit dans notre esprit serait : « Pourquoi partir après avoir publié trois livres (*Mica istorie* ; *Ţara brânzei* ; *Eu, Luca şi chinezul*) et s'être forgé une certaine renommée dans son pays natal ? ». La réponse ne tarde pas à venir : dans une interview accordée à Elena Brânduşa Steiciu, les livres de cette auteure apparaissent comme les principaux moteurs de son départ, car elle avoue: « La raison pour laquelle j'ai laissé derrière mon vécu en Roumanie a été mes livres » (2007 : 16). D'ailleurs, dès le lendemain de son arrivée au Québec elle a endossé le rôle de traductrice en se mettant à transposer en français *Ţara brânzei*, alias *Le pays du fromage*, livre qui sera publié en 2002 par la maison d'édition montréalaise XYZ. Et depuis, elle n'arrête pas de surprendre le public québécois par des romans traduits du roumain (*Luc, le chinois et moi*) ou rédigés directement en français (*La reine et le soldat*; *Sweet, sweet, China* ; *Dina*), ce qui lui a permis d'occuper une place de choix parmi ceux qu'on appelle « écrivains migrants », à côté d'Abla Farhoud, Marco Micone, Sergio Kokis, Ying Chen et d'autres.

Dans ce projet, notre attention sera retenue par son livre *Le pays du fromage* qui, bien qu'une traduction, ne se donne pas pour une traduction : nulle part, sur les couvertures on ne peut lire « traduit du roumain par », mention nécessaire en général pour ce genre d'initiative. Le paradoxe serait que la version française, fruit de l'auto-traduction et investie, par conséquent, de l'autorité auctoriale, veut passer pour un original, or ce n'est pas tout à fait possible parce que la version roumaine existe elle aussi. Nous situant dans une « logique palimpsestueuse » (syntagme que nous empruntons à M. Oustinoff, 2001 : 26), on peut constater qu'entre les deux textes il y a une relation qui unit un hypertexte B (dans notre cas la version française ou TA) à un hypotexte A (dans notre cas la version roumaine ou TD) de sorte que « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération […], de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » (GENETTE, 1982 : 13). Gérard Genette dans son livre *Palimpsestes* établit deux types de transformation :

directe qui consiste à « dire la même chose autrement » (GENETTE, 1982 : 15) ou *transformation* tout court et *indirecte* qui consiste à « dire autre chose semblablement » (Genette, 1982 : 15) ou *imitation*. Dans d'autres mots, nous pourrions dire que le texte du *Pays du fromage* se greffe sur le texte antérieur rédigé en roumain et en dérive, par transformation simple. Donc, le grand défi serait de voir dans quelle mesure il lui est redevable ou a réussi à s'en détacher pour devenir vraiment autonome, vraiment autre. Pour ce faire, nous prenons comme point d'appui les confessions de l'écrivaine et la « théorie du sens » à laquelle ont souscrit nombreux traductologues de différents coins du monde.

Se revendiquant comme « sourcière »[1], Felicia Mihali avoue: « C'est un devoir de respecter l'intégrité des textes : l'auto-traduction doit être aussi fidèle que la traduction par un autre, elle doit respecter le texte comme étant celui d'autrui. En me traduisant, je voulais me voir résonner dans une autre langue, mais je ne voulais rien changer, politique que j'ai appliquée pour tous mes livres. » (2007 : 17) Pour ce qui est du *Pays du fromage* elle signale seulement l'ajout[2] de quelques phrases « pour que le lecteur étranger comprenne mieux les affres du communisme » (2007 : 17), or l'analyse comparée de l'original et de la traduction nous amène à tirer un certain nombre de conclusions qui relèvent plutôt d'une réécriture traduisante « où traduire et écrire s'influencent réciproquement. » (OUSTINOFF, 2001 : 26)

Bien que le français et le roumain soient des langues romanes, le simple transcodage de mots ou de phrases n'est pas possible d'autant plus qu'il s'agit d'un texte littéraire ou de ce que Katharina Reiss qualifie de « texte à dominante expressive ». Dans ce type de textes « les éléments formels employés consciemment ou non par l'auteur provoquent un effet esthétique spécifique. Non seulement la composante formelle domine par rapport à la composante informative, mais c'est par elle que s'exprime cette volonté d'organisation artistique qui confère à un texte expressif une apparence unique, qui n'est reproductible en langue d'arrivée qu'*approximativement*. La fonction expressive de la langue jouant un rôle de premier plan dans les textes expressifs, la traduction des textes de ce type doit, par une *analogie de forme*, produire une impression équivalente. » (REISS, 2002 : 49) Ces affirmations rejoignent celles de Jean Delisle qui soutient que « le processus cognitif de la traduction est une recherche de la coïncidence la plus parfaite possible entre une idée et sa formulation, entre le sens et son expression. […]Au traducteur il incombe de cultiver le souci d'épouser le plus fidèlement possible les contours de la pensée originale couchée sur papier et non de viser à une identité de forme contingente. » (DELISLE, 1990 : 61-62) Le texte que nous soumettons à l'analyse, malgré quelques interférences de la langue-source, « ne sent pas la traduction ». En paraphrasant Jean Delisle, nous pourrions affirmer que « le froment du sens » y est gardé au détriment de « la paille des mots ». À l'appui de ces dires, nous pouvons apporter nombreux exemples tirés du TA,

[1] Il y a la conception qui oppose les *sourciers* aux *ciblistes*: « Pour ce faire, ayant recours à deux néologismes, j'ai établi une opposition entre ceux que j'appelle les *sourciers* et ceux que j'appelle les *ciblistes*. Pour aller vite, je dirai qu'il y a deux façons fondamentales de traduire : ceux que j'appelle les « sourciers » s'attachent au *signifiant* de la *langue*, et ils privilégient la langue-*source* ; alors que ceux que j'appelle les « ciblistes » mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le *sens*, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-*cible*.» (Ladmiral, 1994 : XV)

[2] Il faut comprendre le terme « ajout » par son acception générique, d'élément ajouté à un original et non pas celle d'erreur de traduction sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin.

ce que nous allons faire dans les lignes suivantes, mais aussi peut-être le désir ardu de l'écrivaine de publier dans son pays d'accueil, le but déclaré de son départ de Roumanie. *Le pays du fromage* est son premier livre en terre québécoise, donc sa traduction revêt une grande importance pour la reconnaissance du statut d'écrivain de Felicia Mihali, vu qu'en général « les textes d'un auteur rédigés dans une langue d'adoption sont passés au crible. » (OUSTINOFF, 2001 :31). La publication ultérieure de 4 autres livres par la même maison d'édition, nous amène à croire qu'il s'agit d'une démarche heureuse qui lui a donné, pour ainsi dire, « droit de cité dans sa nouvelle langue d'écriture. » (OUSTINOFF, 2001 : 31)

L'objectif déclaré de notre approche ne serait pas d'imputer à la version française qu'elle n'est pas l'original ou comme un original, mais de la considérer positivement et de voir ce qu'elle parvient à être en tant que version de l'œuvre de fiction. La tâche que nous nous imposons, n'étant pas simple, nous avons dû limiter notre recherche à l'analyse du premier chapitre « Mai », les pages 11-20, qui correspond à un chapitre « sans titre » dans la version roumaine, les pages 7-16.

Au point de vue rédactionnel, la version française suit de près le texte roumain : le découpage et l'enchaînement des paragraphes sont presque les mêmes, à quelques petites exceptions. Toutefois, pour des raisons de gestion textuelle, l'écrivaine a opéré soit des suppressions, soit des additions, en fonction des exigences sémantiques de la langue traduisante et de la cohérence du TA. À cet égard, nous avons pu constater, dans le TA, l'absence de deux paragraphes qui figurent dans la version roumaine, mais aussi une tendance à l'étoffement par insertion de détails qui ne figurent pas dans le TD. En partant de cette remarque, dans les lignes suivantes nous allons nous attarder davantage sur ce qui relève du maniement du langage et de l'activité créatrice, plutôt que de ce qui est redevable à la langue.

Selon Jean Delisle l'étoffement est un procédé de traduction « consistant à employer plus de mots que la LD pour exprimer une idée ou pour renforcer un mot du TD (une préposition par exemple) dont le correspondant en LA n'a pas la même autonomie. » (DELISLE, 1994 : 29). Il peut être dicté : par des contraintes inhérentes à la langue, par un souci de clarification du sens ou par des exigences de nature stylistique. Puisque dans le premier cas, il est lié à la connaissance et à la maîtrise des vocabulaires du roumain et du français, nous allons nous intéresser surtout aux deux autres cas qui mettent en jeu les aptitudes à la rédaction du traducteur, dans notre cas l'écrivaine même.

Dans son activité traduisante, le grand défi pour Felicia Mihali a été de faire passer un message susceptible de ne pas intéresser le public québécois : « En les [les livres] lisant en roumain, je vous avoue sincèrement que je ne les aimais plus : ils me semblaient fades par rapport à la nouvelle réalité et je me demandais avec grande peine, qui serait intéressé par des histoires qui parlent de la détresse roumaine, à la ville comme à la campagne. » (2007 : 17) Par conséquent, ce qui pour le lecteur roumain était de l'ordre de l'implicite devait être explicité[1] pour le lecteur québécois : parfois il lui a fallu fournir plus de repères spatiaux, vu la distance qui sépare les deux pays, et d'autres fois, lui faire comprendre certains termes étroitement liés à l'histoire contemporaine de la Roumanie. Ces contraintes sont imposées par l'extranéité même du texte qui parle

[1] Jean Delisle définit l'explicitation comme le procédé de traduction « consistant à introduire, pour des raisons de clarté, dans le TA des précisions non formulées dans le TD, mais qui se dégagent du contexte cognitif ou de la situation décrite. » (Delisle, 1994 : 30)

d'un ailleurs et d'une époque, inconnus et peut-être incompris par quelqu'un qui ne voyage pas trop ou qui ne s'intéresse pas au communisme.

Les deux exemples suivants sont représentatifs pour la première situation : présenter des contrées que le lecteur n'est pas censé connaître ou avoir visité.

Nr.	Version roumaine	Version française
1.	În jurul orei unu, plecam de acasă. Mergeam cu **autobuzul** până la Piaţa Unirii de unde luam apoi **maşina 104**, **spre Ileana**. Coboram la **Podul Izvor** şi de acolo, pe jos, până pe **Ostaşilor**. **Acolo locuia Ileana**, fosta mea colegă de facultate. (p. 11-12)	Je sortais de la maison à environ onze heures. Je prenais **l'ancien autobus 117** jusqu'à la place de l'Union, où je montais dans **un autre** jusqu'**à la place Kogălniceanu**. Je descendais **sur le pont de l'Isvor**, **je contournais la grande statue de l'historien**, puis j'allais à pied jusqu'à **Ostashilor, la petite rue où habitait Ileana**. (p. 15-16)
2.	[…] apărea Ivan (Ivan Botnovschi era din **Chişinău).** Cu moţul lui roşcat, cu buza sfârtecată sus, în partea dreaptă.	Ivan Botnovschi était né **au-delà de Prout, en Bessarabie** ; il était roux et sa frange lui couvrait le front jusqu'aux yeux. Mais ce qui avait attiré Iléana au premier regard, c'était la cicatrice de sa lèvre supérieure déchirée sur la partie droite à la suite d'un accident.

Le premier exemple, présentant le trajet de l'héroïne vers la maison de sa copine Ileana, se remarque par la présence de quelques éléments nouveaux (le bus 117, la place Kogălniceanu, la statue de l'historien, la petite rue Ostashilor), mais suscite aussi quelques commentaires. Poussée par le désir d'éclaircir le récepteur du TA, la traductrice risque de le plonger dans le brouillard. Bien sûr, Felicia Mihali, en traduisant son propre texte, connaît mieux que tout autre le « vouloir-dire de l'écrivain », mais nous serions pourtant tentée de croire que les repères spatiaux qui foisonnent dans la version française sont parfois dépourvus de sens ou superflus. Par exemple, la distance qui sépare les syntagmes « la place Kogălniceanu » et « je contournais la statue de l'historien » n'aide pas le lecteur non avisé à comprendre qu'il y a eu autrefois un historien roumain Kogălniceanu, dont cette place de Bucarest porte le nom et il pourrait bien « buter » contre cette statue qui n'a aucune raison de figurer là-bas. De même, transposer en français « Coboram la Podul Izvor » par « Je descendais sur le pont de l'Isvor » nous semble un non-sens qui, selon Jean Delisle est une faute de traduction « consistant à donner à un segment du TD une formulation dépourvue de sens ou absurde. » (DELISLE, 1994 : 37) Cette remarque se soutient par le fait que le code de la route, au moins en Roumanie, interdit le stationnement sur les ponts, donc impossible de descendre et en plus, il y a à Bucarest un arrêt [Podul] Izvor qui tire son nom du pont qui se trouve dans son voisinage. Par conséquent, nous considérons qu'une formulation plus adéquate serait: « je descendais à l'arrêt [Podul] Izvor ».

Le deuxième exemple est lui aussi éloquent à plus d'un titre. Le nom de la capitale moldave, Chişinău, est remplacé dans le TA par celui du pays, Bessarabie, qui a plus de chances d'être localisé par le public non averti. Pour ce qui est de la description de Ivan, en lisant la version française, on apprend beaucoup plus d'informations : qu'il a une frange et aussi qu'il a une cicatrice à la suite d'un accident.

L'élucidation de certains termes a été une autre préoccupation de l'écrivaine dans le processus traductionnel. Par exemple, à la page 17 elle s'acharne à rendre explicite le syntagme « salle communautaire ».

Version roumaine	Version française
[…] în bucătărie, devenită datorită aragazului, un fel de **living national**. Acolo mâncam, ne beam cafeaua, discutam. Aveam în sfârşit timp să vorbesc cu Ileana… (p. 13)	[…] dans sa cuisine devenue, grâce au four, une sorte de **salle communautaire. Le reste de la maison était presque gelé en hiver, alors que la cuisine offrait un accueil chaleureux, malgré les lourdes odeurs de friture imprégnées dans les murs et les placards. Durant les cinquante années de communisme, dans cette pièce, on avait mangé, on avait bu le café, on avait discuté. Les jeunes s'y étaient fiancés, les maris s'y étaient disputés et les enfants y avaient fait leurs devoirs. Les dissidents avaient même conçu dans cette cuisine les petits manifestes subversifs et signés leurs lettres anonymes pour le cabinet numéro un.** A mon tour, j'avais finalement le temps de parler autant que je le voulais avec Iléana… (p. 17)

La présence des deux femmes dans la cuisine, autour d'une tasse de café, pourrait sembler bizarre si on ne savait pas qu'en hiver, la cuisine était la seule pièce chauffée dans les maisons roumaines. C'est pourquoi, il ne s'agit plus de la cuisine de Iléana, mais de la cuisine roumaine qui revêt une grande importance grâce justement au feu de la cheminée. C'est devenue la pièce la plus sollicitée par toutes les générations (les enfants, les jeunes, les adultes) et par toutes les classes sociales. Cette habitude de se retrouver à la cuisine est restée ancrée dans le train-train des Roumains de sorte que même après la chute du communisme les deux femmes y continuent leurs séances de bavardage. Les exemples ci-dessus prouvent que dans le processus de traduction, l'auteure du *Pays du fromage* a fait preuve de subjectivité en adaptant le texte au milieu vers lequel elle a traduit puisque « Traduire est aujourd'hui non seulement respecter le sens structural, ou linguistique, du texte (son contenu lexical et syntaxique), mais aussi le sens global du message (avec son milieu, son siècle, sa culture, et, s'il le faut, la civilisation toute différente dont il provient. » (MOUNIN G. cité par REISS, 2002 : 90). Autrement dit, elle a opéré un transfert de culturel en faisant y intervenir son bagage cognitif : « Il ne s'agit pas seulement de savoir quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance à celui de la langue de départ, mais aussi et surtout de savoir comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'autre. […] Il appartient donc au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entrouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. » (LEDERER, 1994 : 122-123)

Un autre cas d'étoffement serait celui imposé par les exigences de nature stylistique, à savoir la périphrase. Elle consiste « à reformuler une idée du TD en employant plus de mots que le TD, ce développement étant dicté par des contraintes

liées au sens (connotations à respecter ou à éviter, par exemple) ou au déroulement du discours (répétition à éviter). » (DELISLE, 1994 : 39).

Nr.	Version roumaine	Version française
1.	Cu fiecare nouă dimineaţă în sufletul meu se insinua o tristeţe copleşitoare. Şi totul mi se trăgea de la casa părăsită din colţul străzii. (p. 10)	Mais, peu à peu, et sans aucune raison évidente, je constatais que chaque nouveau matin glissait dans mon âme une sorte d'étrange tristesse. **Je me suis longtemps interrogée sur l'origine de ce nouvel état que je n'avais pas éprouvé au moment de mon licenciement, ni même, quelques années plus tôt, à la mort de ma mère. Peu après avoir ressenti ce sentiment bizarre,** j'ai compris quelle pouvait être la cause : la petite maison abandonnée au coin de la rue. (p. 14)
2.	La câteva zile de când îl descoperisem, auzisem şi primul cocoş care-mi întrerupsese un somn agitat, plin de vise întunecate, lichide, cu mări nesfârşite de apă tulbure. (p. 11)	Peu de temps avant de découvrir cette étrange tristesse, j'avais entendu, pour la première fois, le chant d'un coq. **J'avais vécu cinq ans dans ce quartier sans jamais deviner la présence de cette volaille qui pourtant m'avait dérangée chaque nuit lorsque j'étais enfant.** Son cri aigu avait interrompu mon sommeil agité, plein de rêves sombres, liquides, inondés par des mers infinies d'eau noire. (p. 15)

Ces deux exemples prouvent que sous la plume de Felicia Mihali ce qui semblait bien simple en roumain et pouvait s'exprimer en quelques mots, reçoit en français une forme plus ample et plus chargée d'émotions, sans pour autant entraver l'accès au sens. Il s'impose aussi d'ajouter que, dans ces deux situations, la priorité a été donnée à l'équivalence de l'effet esthétique et non pas au transcodage linguistique puisque, comme le souligne très bien Jean Delisle : « Traduire ne signifie pas utiliser le même nombre de mots ni les mêmes structures que la LD ; c'est par rapport au sens tel qu'il a été compris qu'il ne faut pas en dire plus ou moins. » (DELISLE, 1994 : 249)

Avec cela nous touchons à un autre aspect de notre recherche qui est celui de l'exagération. Quand on est écrivain et on a la langue comme outil de travail, on court toujours le risque de se laisser entraîner par le flux des mots et d'être redondant. Felicia Mihali n'y échappe pas non plus. Dans les exemples suivants on peut identifier « des éléments du TD que la LA garderait normalement implicites » (DELISLE, 1994 : 46), à côté « des éléments d'information qui sont non seulement absents du TD, mais *superflus* et *non justifiés* par le contexte ou la situation décrite. » (DELISLE, 1994 : 237) Ce sont les pièges de la surtraduction et de l'ajout considérés par Jean Delisle comme des erreurs de traduction.

Nr.	Version roumaine	Version française
1.	Luna mai era pe sfârşite. Pomii înfloriseră, iar drumurile erau uscate. Am reuşit să ajungem cu maşina până în faţa curţii. (p. 7)	Le mois de mai touchait à sa fin, à la suite d'un printemps plus chaud que d'habitude. Certains arbres étaient toujours en fleurs et le vent avait séché la boue des chemins non goudronnés. **Une ou deux semaines suffiraient à recouvrir le village d'une fine poussière.** Malgré le mauvais état de la route, nous avons réussi à gagner le dernier petit hameau, là où se trouvait l'ancienne maison de mes parents. (p. 11)

Dans l'exemple ci-dessus, la phrase marquée en gras, qui ne figure pas d'ailleurs dans le TD, nous semble inutile et on voit mal la liaison entre le vent qui avait séché la boue et la poussière qui s'emparera du village. Elle marque une rupture dans l'enchaînement logique du fragment et s'il faut parler en termes de gains ou de pertes, nous serions tentée de dire qu'elle gêne la compréhension plus qu'elle n'aide.

Un autre cas de figure serait celui du pléonasme qui « consiste à employer consécutivement plusieurs mots exprimant la même idée lorsqu'un seul suffit et que l'autre est redondant. » (DELISLE, 1994 : 40).

Nr.	Version roumaine	Version française
1.	Soţul meu era o persoană de care nu mă puteam plânge. Ne căsătoriserăm din dragoste. Acum aveam impresia că dragostea noastră ar fi putut fi puţin mai mare. (p. 14)	Mon mari était une personne à qui je n'avais pas grande chose à reprocher, surtout que nous nous étions mariés par amour : **amour qu'on voyait diminuer de jour en jour. Maintenant je pensais que notre affection aurait pu être un peu plus grande. (p. 18)**
2.	[…] un aragaz căruia îi funcţiona un singur ochi. (p. 12)	[…] un four dont ne fonctionnait qu'un seul bouton. (p. 16)

Le premier exemple serait, à notre avis, un pléonasme d'ordre lexical dans le sens qu'un amour qui diminue de jour en jour est immanquablement petit, donc inutile de croire qu'il pourrait être un peu plus grand.

Comme on ne peut pas tout mesurer à la même aune, le deuxième exemple nous le considérons redevable plutôt aux enjeux syntaxiques de la phrase, qu'au vocabulaire. La présence de la négation restrictive *ne…que* à côté de l'adjectif *seul* nous paraît inutile et nous recommanderions une formulation du type : « un four dont un seul bouton fonctionnait » ou à la limite : « un four dont ne fonctionnait qu'un bouton. »

Notre argumentation, étayée d'exemples tirés des deux versions, roumaine et française, nous amène vers la conclusion qui est aussi celle de la traductrice : « les mêmes phrases et images rédigées en d'autres mots parlaient un peu d'autre chose. » (2007 : 17) Les fragments analysés doivent être interprétés comme des écueils que l'écrivaine a su surmonter en faisant preuve de création discursive étant donné que « tout texte renferme, aux endroits où on s'y attend le moins, des « pierres et des souches », […], qu'il faut savoir éliminer pour rendre le sens et parvenir à la plus

grande lisibilité possible. » (Delisle, 1994 : 131) Et, malgré quelques interférences, le récepteur francophone n'affronte pas de grandes difficultés à déceler la trame narrative de ce roman ce qui prouve une fois de plus que « l'épreuve de l'étranger » a été franchie par Felicia Mihali.

BIBLIOGRAPHIE

*******_Atelier de traduction, Dossier l'Autotraduction_, N° 7, Editura Universităţii Suceava, 2007
Delisle, J., _La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français : méthode par objectifs d'apprentissage_, Presses de l'Université d'Ottawa, 1994
Delisle, J., « Le Froments du sens, la paille des mot », in _Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch_ , Minard, Paris, 1990, p. 61-73
Fortunato, I., « Traduction littéraire et théorie du sens », in _Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch_ , Minard, Paris, 1990, p. 29-43
Genette, G., _Palimpsestes. La littérature au second degré_, Editions du Seuil, Paris, 1982
Ladmiral, J-R., _Traduire : théorèmes pour la traduction_, Gallimard, Paris, 1994
Lederer, M., _La traduction aujourd'hui_, Hachette, Paris, 1994
Mihali, F., « Imigraţia este o experienţă traumatizantă, dar dacă treci de primul şoc este ca şi cum ai trăi două vieţi » (propos recueillis par Liliana Voiculescu), in _Vatra_, Année XXXV, N° 449, Août 2008
Oustinoff, M., _Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov_, L'Harmattan, Paris, 2001
Reiss, K., _La critique des traductions, ses possibilités et ses limites_ (traduit de l'allemand par Catherine Bocquet), Artois Presses Université, Arras, 2002

TEXTES DE REFERENCE

Mihali, F., _Ţara brânzei_, Image, Bucureşti, 1999
Mihali, F., _Le pays du fromage_, XYZ éditeur, Montréal, 2002

IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ DANS LA POÉSIE FRANCOPHONE CONTEMPORAINE. HYPOSTASES BELGES

Liliana FOŞALĂU
Université « Al. I. Cuza », Iaşi

Résumé : *Cette étude se veut le reflet d'une recherche complexe que nous avons commencée sur la problématique de l'identité dans la littérature européenne contemporaine. La poésie belge représente pour nous une zone d'intérêt, peu exploitée jusqu'ici, que l'on se propose de valoriser dans une perspective de l'ouverture et du dialogue. L'identité étant intimement liée à l'idée de quête dans cette sphère du discours poétique, elle s'élabore comme questionnement permanent du moi, de l'autre, du réel, de la parole et du sens. Et les questions attendent toujours des réponses !*

Mots-clés : ***identité, altérité, quête.***

Ecrire l'identité, interroger l'identité, imaginer et vivre l'identité dans la pluralité de ses aspects et préoccupations semble constituer un fait d'une évidence incontestable de nos jours. S'interroger, c'est interroger l'Autre, rétablir la communication, inventorier ses ressources intérieures qui s'exercent au moyen du dialogue intellectuel, culturel et affectif. Connaître l'Autre, c'est devenu une modalité de mieux s'expliquer soi-même, se faire valoir en tant qu'individu à la recherche de son moi profond qui est, le plus souvent, question de rapports, de communication spéciale, dont la poésie est plus à même de rendre compte par rapport à d'autres formes d'expression littéraire.

Nous avons choisi d'entreprendre une illustration de ce parcours et questionnement identitaire dans le cas de deux poètes belges contemporains, Guy Goffette et Gaspard Hons, pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'on vient d'initier un projet de très grande envergure sur l'Identité et son dynamisme dans la francophonie contemporaine européenne (« Dynamique de l'Identité dans la littérature francophone contemporaine »), projet financé par le CNCSIS, et qui se déroulera sur trois ans. Cette étude intégrera une analyse beaucoup plus complexe de la littérature francophone européenne – côté expression identitaire – zones française, belge, suisse et roumaine, dans un effort de saisir l'unité dans la diversité de développement du discours identitaire de la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. Un autre argument du choix porte sur l'idée même de nouveauté, en relation étroite avec celle de dynamisme et d'ouverture, dans la poésie contemporaine, vu le fait que des volets particuliers seront réservés aux différents genres – lyrique, narratif, dramatique, de même qu'aux genres poétiques de frontières. On essaie de faire découvrir au public roumain et francophone - autre que belge cette fois-ci - les valeurs de la poésie contemporaine, en passant par plusieurs espaces géographiques et culturels, pour aboutir à une étude comparative à même d'expliquer la diversité et la qualité des représentations identitaires et leurs visées poétiques en premier lieu, mais aussi esthétiques, psychiques, morales, intimes, intellectuelles, sociales, etc.

Etudier les modalités à travers lesquelles l'Identité se cherche, s'interroge et s'exprime dans divers genres littéraires, c'est un processus ample, minutieux et complexe, dans le cadre duquel on va essayer de réévaluer – afin de mettre en évidence leur évolution – des notions telles identité / altérité, moi / l'autre, moi / monde, unicité / diversité, centre / périphérie, donner / recevoir, individu / collectivité, contact / rupture,

culturel / interculturel, texte / intertextualité, langage / communication, parole / silence, etc.

Dans la littérature contemporaine, sur le fond d'une crise des valeurs (de plus en plus accentuée), et dans le contexte social de la déstructuration de certains cadres d'existence et de pensée, la problématique de l'Identité acquiert des dimensions qui nous concernent tous. On pense par exemple au dépaysement, concept qui a commencé à faire carrière dès la fin du XIXe siècle, lorsque la massification a déstructuré les liens de l'individu avec la communauté, et, conséquemment, avec son moi profond, la réalité et le langage. Depuis lors, ce thème n'a pas cessé de produire des chefs d'œuvre dans la littérature et de montrer la capacité du moi de se réinventer et d'inventer des mondes habitables, des langages différemment signifiants face à la fuyante ou décevante réalité, à l'inutile ou impossible parole.

Située dans une étape de son parcours sous le signe de Verlaine et Rimbaud (voir par exemple le cycle *La main brûlée* dans le volume *La vie promise*, ou les *Dilectures* dans *L'adieu aux lisières*), l'œuvre de Goffette[1] interroge et parcourt « l'espace demeuré vacant à la suite du refus de la domination d'un sujet conçu comme substance et identité, inscrit dans la sphère psychologique individuelle » (I. Chol[2]).

L'écriture expression de la quête identitaire s'édifie sur une perpétuelle hésitation (qui est à la fois tension) entre l'extérieur et l'intérieur, le parcours et le repli, l'absence et la présence, le réel et l'illusion, le départ et le retour, le lieu d'origine – le lieu d'exil, le fermé et l'ouvert, l'immobilité et le mouvement, le proche et le lointain, la parole et le silence, le moi et l'autre, moi qui souvent se superpose à un nous.

Le discours poétique entraînant une circulation de voix met en place un sujet poétique d'autant plus complexe qu'il répercute une multiplicité d'échos lyriques qui affirment l'espace intime du poème, dans toute sa diversité de nuances. Le poème devient ainsi lieu d'accueil et de dialogue, de réflexion et de questionnement identitaire. On y reconnaît un peu le mode romantique nervalien d'investigations des profondeurs, actualisé selon les ressources d'une sensibilité excessivement renfermée, où parler de soi peut se réduire à des minimalismes lexicaux, à des questions rhétoriques, ou bien à des transferts de réalités, comme dans les poèmes du cycle *Un peu d'or dans la boue.* Se décider à dire oui, sortir de soi, devient pour le moi l'occasion d'habiter l'univers au plus intimes de ses désastres, d'assumer le mal dans l'espoir de la réinvention du monde, projet rimbaldien à l'origine, si l'on pense par exemple au poème *Barbare.*

Ce *je* qui se cherche dans les paroles interrogeant le silence, ou « qui refuse d'accorder sa parole au silence », ou bien qui se cherche dans un espace-temps qui toujours se dérobe, s'avère être non pas une instance stable, mais une identité en mouvement, d'un dynamisme qui le rend d'autant plus intéressant et mystérieux qu'il est fils de la rupture, de l'incompréhension, du déplacement, ce qui nous a fait, une fois de plus penser à ce rapprochement Goffette - Rimbaud. Le risque de cette mouvance perpétuelle est de conduire à la perte des repères - du réel simple et banal, du présent, de la parole sûre, avec de riches conséquences pour le sujet et l'espace poétique - autant géographique que langagier.

---

[1] On donne ici les titres de ses volumes les plus importants : *Solo d'ombres, Le relèvement d'Icare, La vie promise, Le pêcheur d'eau, Un manteau de fortune, Nomadie, L'adieu aux lisières.*

[2] Voir *La poésie de Guy Goffette, in « L'Information littéraire »* no. 4/dec. 2006, Société d'Edition des Belles Lettres.

Isabelle Chol qualifie le sujet poétique goffétien de « Narcisse polymorphe […], Narcisse faisant l'expérience de l'altérité » et qui s'élabore en strates multiples, à travers lesquels il est mouvement, circulation[1]. Cette expérimentation de l'altérité semble être une manière de vivre son intériorité lorsque le moi ne trouve plus aucun moyen de se reconnaître en ce qu'il avait de particulier. C'est ce qui pourrait expliquer la haute fréquence des lieux textuels affirmant la fatigue de la vie comme attente, l'effondrement des digues intérieurs, la noire et lourde argile des fatigues, la vie étrangère, l'inaccessible présent, l'insuffisance du vécu, l'impossibilité de guérir de l'absence, l'impression très forte de loger dans une ombre. Une trahison de l'être régit toute existence qui a confié ses repères aux certitudes, au monde concret des choses :

« Ce que j'ai voulu, un train l'emporte :
chaque fenêtre éclaire
un autre passager en moi
que celui dont j'écarte au réveil
le visage de bois... »

(Poème IX – *Un peu d'or dans la boue*)

La vérité du monde est autre - mais on le savait si bien -, les certitudes ne sont que dégâts, abîme et porte-à-faux. Cela explique peut-être le choix des titres de recueils ou de sections, où l'on peut lire à chaque instant le fugitif, l'amer, l'incompréhensible, le mal d'être, le manque, le peu dont est faite l'existence et l'or auquel elle invite à rêver. En voici quelques exemples : *Psaumes pour le temps qui me dure d'être sans toi, Le Tour des flammes, Aux lisières, Aux marges, dans la poussière du temps, Solo d'ombres, La vie promise, Le pêcheur d'eau, L'attente, Rien qu'un souffle, Un peu d'or dans la boue, L'échiquier des jours*, etc.

La quête identitaire trace ses contours à l'intérieur d'une tentative de revalidation du langage, dans la tradition inaugurée par Rimbaud et Mallarmé, dont l'efficacité n'a pas encore été épuisée. C'est une question immensément importante pour le poète qui se voit en butte aux insuffisances et pertes de toute sorte. Si la parole peut apparaître comme insuffisante ou déficitaire, appauvrie à force d'usage, c'est au poète de la réinventer. « Tout est dit ! », s'exclame désespérément celui-ci (A*ux marges I*), mais qu'importe ? « Tout est dit, mais le plus dur nous reste » affirme-t-il au même lieu. Le poète, il sait bien que tout a été dit, que l'histoire est ancienne, mais il sait aussi que le voir et le sentir dans le dire, cela pourrait avoir encore quelque chose qui vaille la peine de l'écrire :

« Il nous reste deux ou trois choses
à dire sous le ciel, deux ou trois seulement
c'est un creux, une ride, une veilleuse
dans la nuit de l'œil… »

(*Aux marges II*)

Ce tourment perpétuel pour aboutir à ces deux ou trois choses qui restent à dire, le poète l'éprouve avec une intensité maximale, car c'est en cela que réside le sens d'une vie et d'une œuvre.

La poésie de Gaspard Hons[2] laisse lire une relation identitaire très spéciale, édifiée à l'intérieur du fait même « d'habiter en poésie ». L'identité s'y confond le plus

[1] *Ibidem.*
[2] On pense surtout à son recueil emblématique pour cette problématique – *Le livre de personne*, La Rougerie, 1991.

souvent avec une relation intime et indélébile - mais non pas dépourvue de tension - avec les mots. Le moi ne peut exister et devenir que par rapport aux mots (souvent *perdus, esseulés, vulnérables, précaires*), ses repères majeurs. Ce qui pourrait étonner au début, c'est que les mots apparaissent dans une situation humaine, trop humaine, c'est-à-dire vulnérables, esseulés, perdus, irrécupérables, précaires, parfois même inquisiteurs, sans visage, inhumés… A l'intérieur de cette relation interrogatrice avec les mots s'édifie le poème, lui aussi censé expliquer la situation du poète dans l'univers, sa (non)détermination identitaire. Pareil aux mots, le poème apparaît comme incomplet, déchiqueté ou interdit. Une métaphore constitutive de sa quête identitaire est celle du chemin. Au chemin s'ajoute un passager clandestin, un rêve clandestin, et l'horizon (« subitement bouché »). « L'horizon subitement bouché » serait (à remarquer l'emploi du conditionnel) signe de réconciliation du moi avec le chemin, identité par le moi reconnue et acceptée comme telle. Mais chez Hons tout semble porter une marque de malédiction, jusqu'aux « accordailles négatives », comme dans un échos d'une modernité à laquelle nous ne pouvons pas échapper, celle d'une *Saison en enfer*... Rimbaud est là de nouveau, il l'a toujours été, le « je » poétique affirmant le lien indélébile entre le moi et l'autre.

Les conditionnements identitaires de nature langagière ou poétique semblent reposer sur des déterminations quasi négatives. La parole se découvre dans toute la violence de quelques états parmi lesquels on rappelle la nudité, l'incommunicabilité, ou, encore, des endroits du texte où l'on nous situe en présence d'une parole tue, inaudible, voire même décapitée. Le langage, aboutissement ou source de ces tourments qui nous font tourner comme dans un cercle, est qualifié d'impossible, et le livre qui recense cette pluralité négative d'hypostases du mot, de la parole, du langage, ne pourra être qu'un « livre approximatif ». Le poète – « prisonnier d'un livre approximatif, d'un poème déchiqueté ». Le poème « [...] ni l'un, ni l'autre. Ni les deux à la fois. Mais une in-coïncidence ». Reste à se poser encore la question et à donner des réponses.

La quête de soi, de son identité, se constitue en un cheminement « en marge d'un chemin qui n'existe pas », chemin sans destination précise, mais qui traverse l'être comme une obsession, qui est aussi principe structurant/ déstructurant. Structurant parce qu'il engage la quête identitaire comme phénomène spécifique du moi lyrique. Déstructurant parce qu'au bout de ce chemin aucun événement n'est possible, hormis « les funérailles du vent », et aucune personne n'attend, sinon « l'apatride – celui à qui tu donnes le nom de personne » (*Poème*).

Dans ces conditions, le poème acquiert les traits physiques du « plus humain ». Gaspard Hons le définit comme « baiser ou froide blessure », « frisson intérieur », de toute façon, unique modalité de pourvoir de sens notre existence, et seul raison qui autorise une démarche dans le sens de la connaissance, du savoir, du logos.

Assumer cette relation revient à une reconnaissance de l'échec guettant à chaque moment, attendant que le silence fasse irruption dans les mots ; c'est aussi une manière d'assumer le danger et de vivre avec. « Personne dialoguant avec personne, (...) pris en son mutisme », le poète fait l'aveu qui prend la forme de profession de foi : « Par excès de sens, j'écris. [...] Dans l'immédiat, tu accompliras le voyage. Au centre du cœur, par mots et paroles ».

Tout cela conduit à une poétique de la négativité qui favorise l'invention et l'usage de nombreux termes pourvus de préfixes négatifs, comme par exemple in-, ne-, non-, a-, etc. C'est ainsi qu'on arrive à des « paroles insourcées », au « temple in-fécondé », au « bleu in-nommé », à « l'in-tranquillité », au « non-commencement », aux « non-traces », etc. Détenteur des secrets d'un pareil langage, d'une telle langue, le

poète se révèle être encore, cent cinquante ans après Baudelaire et autres (et ils en sont si nombreux !), l'homme désaccordé, sans attaches, l'être se reconnaissant dans ce « je » qui « hormis les mots […], porte toute l'indifférence du monde ».

Ecrire l'identité relève sans conteste, tel que ces deux poètes belges l'illustrent, d'une aventure poétique toujours renouvelée, l'identité même reposant à cette heure sur des concepts comme mouvement, échange, circulation, dialogue, ouverture, hybridité, approfondissement de la connaissance et de ses moyens de valorisation artistique. La perspective sur le changement à subir dans notre manière d'envisager et d'approcher l'identité nous a été fournie par Rimbaud au dernier quart du XIXe siècle. Nous n'avons pas été toujours si ouverts à l'idée même de changement. De nos jours, les choses se précipitent. On vit plus vite, on change plus vite, et on doit « tenir le pas gagné » en écrivant, puisque écrire demeure par excellence une pratique intimement liée à la connaissance de soi ouvrant à une meilleure connaissance de l'Autre, du monde, du langage. Il faudra « tenir le pas gagné » aussi en lisant, en se laissant lire, bien évidemment ! C'est pour cela qu'il nous a semblé enrichissant de s'arrêter sur la diversité de facettes que la représentation identitaire engendre dans le discours poétique francophone contemporain, et qui s'accompagne, du point de vue de l'écriture, d'un retour aux essences et à la simplicité qui parlent de notre besoin de rafraîchissement… littéralement, et dans tous les sens !

BIBLIOGRAPHIE

Chol, Isabelle – *La poésie de Guy Goffette*, *in « L'Information littéraire »* no. 4/dec. 2006, Société d'Edition des Belles Lettres.
« Identité et multiculturalisme », Revue Roumaine d'Etudes Francophones, no. 1/2009, Junimea, Iaşi, 2009.
La francophonie et la nouvelle identité européenne (collectif), Editions Universitaires « Al. I. Cuza », Iaşi, 2008.
Rinner, Fridrun (sous la direction de), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Publications de l'Université de Provence, 2006.
Tradiţie şi modernitate în Iaşul literaturii şi lingvisticii româneşti, (collectif), Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008.

TEXTES DE REFERENCE

Guy Goffette – *La vie promise*, Gallimard, Paris, 1991.
Guy Goffette – *L'adieu aux lisières*, Gallimard, Paris, 2007.
Gaspard Hons – *Le livre de personne*, La Rougerie, 1991.

AU CŒUR DU BABYLONE

Delia GEORGESCU
Université de Bucarest

Résumé : *En partant d'un fragment du roman " Adieu Babylone " de Naim Kattan la présente étude analyse le rôle du spectacle et la négociation identitaire dans l'Irak des années 40. La compétition identitaire des communautés religieuses vise l'anéantissement de l'autre, l'imposition des sens, l'appropriation du pouvoir. Les espaces interstitiels permettant la négociation et le compromis restent uniquement un projet, difficile sinon impossible à mettre en ouvre dans le contexte historique présenté dans le roman.*

Mots-clés : ***identité, altérité, spectacle, espace interstitiel.***

La cérémonie avait lieu sur l'autre rive du Tigre. Ma grand-mère ne pouvait se faire accompagner que de deux de ses petits-enfants et nous fûmes, mon frère et moi, les deux privilégiés. Nous montâmes dans la barque de mon oncle pour traverser le fleuve. C'est lui qui ramait, ne souffrant pas qu'on touchât à ce qu'il appelait en souriant son bateau. L'autre rive, peuplée exclusivement de Musulmans, m'avait toujours semblée irréelle et jamais je n'aurais cru pouvoir y mettre les pieds. Ma grand-mère m'ayant, parmi tous mes cousins, frère, sœur, accordé ses préférences, toute manifestation de peur trop évidente m'apparaissait comme une ingratitude envers elle. [...]

Nous suivîmes les dizaines de familles qui se pressaient en direction de la maison d'un grand notable. Journée mémorable. Il faisait circonscrire ses deux fils de sept et neuf ans. Il convia tout le quartier à la fête. Ses voisins, ses domestiques et, bien entendu, toute sa parenté pouvaient profiter du grand événement pour faire circonscrire gratuitement leurs fils.

Les tambours battaient à tue-tête. Des orchestres parcouraient les rues annonçant la nouvelle à la ronde. Enfin l'heure fatidique sonna. De la tente aménagée spécialement pour la circonstance, les enfants sortaient, entourés de leurs parents, tenant à la main leur virilité blessée, douloureuse. Les tambours redoublaient d'énergie et l'assourdissant vacarme noyait les pauvres pleurs des enfants. L'heure est à la joie et au bonheur. A l'annonce du passage d'un enfant à l'âge adulte il faut, dans un éclatement de liesse, éloigner à tout prix les cris de douleurs. Occupées toute la journée à préparer le repas des convives, les femmes poussaient des hululements stridents, du fond de leur cuisine.

A la tombée du jour, on étendit des tapis par terre, le long de la rue. Ensuite, on posa des nappes. Séparées par les viandes fumantes, les immenses plats de riz, et les fruits, deux rangées d'hommes prirent place autour des nappes.

Nos hôtes n'ont pas poussé l'hospitalité au point de nous convier à apprécier la variété des victuailles. Du reste, ma grand-mère, effrayée comme elle l'était par les agissements sournois et terrifiants de ces microbes dont mon oncle ne cessait de l'entretenir, n'aurait jamais admis que je mêle ma main à celle des dizaines de convives qui, dans le tas puisaient mouton farci et riz à l'huile.

Spectateurs, nous l'étions doublement puisque ces mœurs n'étaient point les nôtres. Circonscrits au huitième jour de notre naissance nous ne gardions aucun souvenir de notre virilité ensanglante. Nous participâmes sans réticence aucune à la joie générale, puisque tout débordement, si étranges et insolites que pouvaient nous en paraitre les motifs, nous invitait à la communion et au partage.

D'un autre spectacle, celui du Sbaya, je garde un souvenir d'effroi et de terreur. Les Juifs ne qualifiaient pas sans raison de Sbaya toute scène d'horreur et d'extrême sauvagerie.

De lointains cousins de mon père habitaient, cas rare parmi les Juifs, en plein quartier chiite. La Sbaya, cette " passion " musulmane se déroulait devant leur fenêtre. Chaque année, ils faisaient partager leur privilège à une trentaine d'amis et de cousins plus ou moins proches. On m'y emmena parce qu'on ne savait pas à qui me confier. Ma mère s'apprêtait à se priver elle-même

du spectacle afin de ne pas m'exposer à d'inutiles frayeurs. Ma grand-mère la rassura: je serais plongé dans le sommeil avant même que le cortège se mette en marche.

Hormis une petite fente, les volets des fenêtres étaient fermés, ne laissant filtrer aucune lumière. Personne ne devait soupçonner, à l'extérieur, la présence des indiscrets. Nous appuyions nos têtes sur le rebord du battant pour avoir accès au spectacle. Nous évitions toute parole et avions peur de nos propres chuchotements. Il ne fallait surtout pas offusquer la foule excitée qui pourrait facilement s'en prendre aux spectateurs sacrilèges. Je n'ai gardé qu'un souvenir imprécis du déroulement de la cérémonie. J'avais peur de l'ébranlement démoniaque de cette vague humaine et je redoutais mon propre regard. Je résistais au cauchemar et me débattais pour ne pas céder à son emprise. Demain je foulerai de mes pieds cette terre qui se transfigurait sous mes yeux en une géhenne surgie du fond des temps. Ce déchaînement s'imprimera d'une manière indélébile dans mon esprit à moins que je n'en repousse à temps les images et les fantasmagories. Je revois encore des hommes, torses nus, haletant sous les chaînes qui emprisonnaient leurs bras et leurs jambes, la bouche ouverte à l'affût d'une goutte d'eau pour étancher cette soif insupportable mais voulue, acceptée. Ils se flagellent à tour de bras et s'infligent à eux-mêmes autant de coups qu'ils en font subir à leurs compagnons. Ils revivent dans les moindres détails la lente mort d'Hassan et d'Hussein, martyrs de la foi. Plus nombreux sont les hommes armés d'épées et de poignards. Le déploiement de l'attirail guerrier et d'une panoplie de bannières noires et vertes atteste du passage de la mort. Afin que la foi triomphe et vive. Je me terrais dans une hébétude protectrice. J'étais convaincu que le moindre geste signalerait ma présence à cette multitude de démons. Je fermais les yeux dans un effort de bannir le spectacle, de l'exiler dans un domaine irréel. Voulant m'assurer que le sommeil avait eu finalement raison de ma curiosité, ma mère murmura mon nom. Je ne répondis pas de crainte, que ce nom n'atteigne les oreilles des hommes armés, porteurs de bannières noires. Ce jeu dramatique, ce rituel du défoulement n'était-il pas la préfiguration du Farhoud ?

(KATTAN, 1975 : 44-46)

Nous avons presqu'entièrement cité ce fragment tiré du roman québécois *Adieu Babylone*, car il se construit en miroir et propose la vision du monde comme spectacle. Le roman raconte le Bagdad tourmenté et multiethnique des années 40, un espace du ressentiment et des vérités multiples.

La narration est assumé par un *je* adulte qui essaie de s'approprier la perspective de l'enfant qu'il avait été. Même si le nom du narrateur reste secret tout au long du texte, celui-ci revendique une appartenance ethnique, c'est-à-dire il se déclare Juif de Bagdad, tout comme l'auteur de ce texte, Naim Kattan. D'ailleurs, le romancier entretient une ambigüité autobiographique dans ce premier roman, publié 10 ans après son arrivée à Montréal, mais il ne propose pas du tout au lecteur un pacte de vérité, mais plutôt une "vérité de la mémoire".[1]

Au delà de toute implication autobiographie et de toute mémoire qui pourrait jouer quelque rôle dans l'économie du texte, ce qui compte vraiment, pour la présente étude, c'est la représentation de ce monde déchiré, impossible à unifier, un monde traversé par des frontières plus ou moins visibles, mais qui semblent bâties dans la pierre la plus dure. Le Bagdad mis en scène dans ce roman s'avère être le spectacle des altérités impossible à mettre de concert.

[1] En 1985, lors d'une interview accordée à Jacques Allard, le romancier expliquait ses intentions et l'importance de ce travail de mémoire:
Ce que j'avais transporté en moi, je voulais le transmettre. Mais je ne voulais pas le transmettre comme document, je voulais le transmettre comme ce qui était vivant encore en moi. C'est-à-dire que c'était une mémoire vivante et ce qui n'était pas mort était là. Ce ne pouvait être qu'un roman. Donc il y a beaucoup de choses qui ne sont pas documentées mais qui sont pour moi réelles et vraies. (ALLARD, 1985: 14)

Les deux parties du fragment cité composent en effet l'image d'un monde scindé, dont le mot d'ordre est la différence. Il s'agit des univers des communautés religieuses qui peuvent se regarder uniquement à travers la vitrine ou à l'abri de l'obscurité. La vie en commun ne conduit que rarement à la communication, chaque communauté restant étrangement exotique pour les autres avec lesquelles elle partage la langue commune, l'arabe.

La première partie du texte présente la cérémonie de la circoncision chez les Musulmans vue par les yeux du narrateur. L'événement permet l'observation de l'autre à travers la cérémonie et le rituel. La coutume commune, mais à l'interprétation et à mise en pratique différentes, met en lumière la nette séparation des deux mondes. Pour renforcer l'effet, le narrateur fait usage de son talent descriptif et réalise toute une scénographie. Il présente lentement la cérémonie qui a lieu "sur l'autre rive du Tigre", territoire que l'enfant trouve "irréel" et difficilement à atteindre à cause des frontières invisibles qui marquent le territoire. La rive qui joue le rôle de frontière doit être traversée en barque, comme s'il s'agissait de la traversée du Styx. Les sentiments de l'enfant sont de peur et de joie à la fois et l'épisode se construit comme une double initiation - celle du narrateur par l'intermédiaire des jeunes Musulmans soumis à la circoncision, qui sont initiés à leur tour.

L'œil et l'oreille attentifs de l'enfant sont mis au service du spectacle. Tour à tour sont présentés des éléments de cérémonial, les gens qui se groupent par famille et qui marchent en procession, l'organisation de l'espace en vue de la fête (la tente, les tapis, les plats), tout un spectacle doublé sur le plan auditif des bruits de tambours, de la musique de l'orchestre, des hululements stridents des femmes voués à estomper les pleurs de douleurs. L'"autre rive" trouve sa signification rituelle dans cette cérémonie qui ne fait que marquer plus clairement les frontières. Pour les Musulmans, c'est la communion avec les semblables, pour les Juifs invités c'est le spectacle, car ils participent en effet de loin, en regardant à travers la vitrine. Les mondes ne se mélangent pas, ce qui fait que les Juifs ne soient pas invités à manger avec les autres, invitation qui aurait peut-être permis de réduire les distances.

La consommation d'aliments appartenant à un autre groupe dit quelque chose de la relation entre les participants à ce rituel.

> En tant que produit culturel, l'aliment est mobile et polysémique : il peut avoir un sens complètement différent selon les stratégies mises en œuvre par les groupes qui le consomment. [...] Les membres d'un groupe ne s'identifient donc pas seulement par un aliment mangé couramment et estimé: ils peuvent aussi se construire une identité en adoptant un aliment appartenant à un autre groupe" (TURGEON, 2002 : 211).

Ne pas lancer une invitation à manger et de l'autre côté, fabriquer une explication plausible pour ne pas participer au festin (comme c'est le cas de la grand-mère) constitue des stratégies d'interaction interculturelle destinées à préserver la pureté et l'identité du groupe. C'est la stratégie du contact feint, de l'acte simulé de la communication entre les communautés.

L'épisode raconté est important aussi parce qu'il pourrait configurer un espace "interstitiel" dans le sens donné au terme par Homi Bhabha, espace dans lequel se coagule "des stratégies du soi - singulières ou collectives - qui donnent naissance à de nouveaux signes de l'identité, à des lieux innovateurs de collaboration et de

contestation, dans l'acte de définition du concept de société lui-même[1]" (trad. TURGEON, 2002, p. 209). En effet, il ne se passe rien dans ce sens, car les deux mondes restent nettement séparés par le regard qui porte des jugements et qui souligne la distance. Les deux communautés, représentées par la grande famille des Musulmans et la grand-mère accompagnée des deux petits enfants restent chacune à sa place, sans vouloir changer l'ordre existant. Il ne s'agit pas d'un épisode isolé, mais d'une conviction durable, prouvée aussi par d'autres citations tirées du texte :

> Pénétrer dans le quartier musulman était impensable pour ma grand-mère qui, hormis la peur de l'inconnu, ne voulait pas ouvrir la voie à une réciprocité possible et permettre aux musulmans de prendre place dans une synagogue. (KATTAN, 1975, p.49)

L'espace interstitiel existe dans ce cas uniquement comme projet deviné derrière l'invitation reçue par la femme juive de participer à une cérémonie musulmane. Mais cela reste uniquement un projet, difficile à réaliser, comme le prouve d'ailleurs l'épisode sanglant du Farhoud[2], raconté autre part dans le livre. Le narrateur reste uniquement un spectateur qui regarde et analyse, sans pour autant nier la joie qu'il partage avec les autres, mais qu'il partage au nom d'une contamination générale et non pas d'une fraternisation. L'espace interstitiel ne peut donc pas se configurer dans cette joie générale (régie des forces subconscientes de la foule, expression de l'instinct primaire collectif), car la communion est superficielle et les barrières restent en place, étant donné l'interprétation différente de l'événement et le sentiment de l'altérité.

Ce qui est sur, c'est que cette joie générale pourrait être un point de départ, le quelque chose nécessaire à la redéfinition de la collectivité, du compromis. Mais il faudrait une volonté politique des deux parties et, malheureusement cette volonté fait faute pour le moment :

> Spectateurs, nous l'étions doublement puisque ces mœurs n'étaient point les nôtres. Circonscrits au huitième jour de notre naissance nous ne gardions aucun souvenir de notre virilité ensanglante. Nous participâmes sans réticence aucune à la joie générale, puisque tout débordement, si étranges et insolites que pouvaient nous en paraître les motifs, nous invitait à la communion et au partage. (Kattan, 1975 : 45)

Si la circoncision est un spectacle diurne, qui affirme l'identité du groupe, confirmant la vie adulte, la sexualité et, par conséquent, pourrait être lu comme l'éloge de la perpétuation de la vie, l'épisode du Sbaya tient du registre nocturne, de la violence et de la mort. C'est une mise en scène toujours initiatique à laquelle le personnage narrateur participe en intrus, forçant les frontières et les interdictions. Cette fois-ci les sentiments de l'enfant sont l'effroi et la terreur, le souvenir de la cérémonie restant autant vif beaucoup de temps après. L'épisode constitue une initiation à la connaissance de l'autre dans ce qu'il a de plus étrange et de plus incompréhensible. Les frontières restent en place, l'observateur n'étant pas capable de faire des efforts pour comprendre l'autre. Même si l'étranger connaît superficiellement le sens de la cérémonie (la mise en scène de la mort des martyrs), il refuse au pratiquant le droit à la différence et à la vérité, en le jugeant par sa propre grille d'évaluation et par ses propres valeurs.

La cérémonie des Chiites est doublée par la stratégie des étrangers juifs qui restent cachés, dans l'obscurité, évitant toute parole et tout chuchotement. L'interdiction

---

[1] Citation originale : "These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood - singular or communal - that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself." (Bhabha, 1994, p.2)

[2] Le 1er juin 1941 a eu lieu le Farhoud, le pogrom contre les Juifs de Bagdad qui a entraîné 200 morts et 2000 blessés et lors duquel 900 maisons juives ont été détruites.

du dire chez les Juifs s'impose comme une réaction au faire et à la violence des gestes des autres. Le nom prononcé par la mère ne trouve donc pas de réponse chez l'enfant qui a peur "que ce nom n'atteigne pas les oreilles des hommes armés" (KATTAN, 1975 : 46)

L'observateur n'est pas capable d'être objectif, n'étant pas en mesure de renvoyer un reflet correct de ce monde vers le lecteur. Il reste pourtant un enfant effrayé, tiré de force de son univers auquel il essaie de revenir. La frontière entre la réalité et le rêve-cauchemar reste perméable et l'enfant ferme les yeux "dans un effort de bannir le spectacle, de l'exiler dans un domaine irréel". (KATTAN, 1975 : 46)

La curiosité se mélange avec la terreur, l'autre devenant l'expression de l'exotisme et de l'inexplicable, étant évalué par une grille négative, comme le prouve par ailleurs les termes utilisés : sauvagerie, démoniaque, cauchemar, géhenne etc. En effet, rien de surprenant, car les monstres sont, tout au long de l'histoire, des masques pour dénommer l'autre, la différence qui rend visible et qui fait peur. C'est la méthode la plus facile de surmonter la méconnaissance et de réduire l'importance de l'autre, en réduisant en même temps son pouvoir donné par les forces inconnues et apparemment maléfiques qu'il possède. C'est à vrai dire la loi du moindre effort :

> J'avais peur de l'ébranlement démoniaque de cette vague humaine et je redoutais mon propre regard. Je résistais au cauchemar et me débattais pour ne pas céder à son emprise. Demain je foulerai de mes pieds cette terre qui se transfigurait sous mes yeux en une géhenne surgie du fond des temps. (KATTAN, 1975 : 46)

L'image de la terre qui abrite les pas de toutes les communautés religieuses, donc qui offre un support physique à tous les déplacements, mais qui se transfigure différemment pour chaque communauté est peut-être la métaphore de l'homonymie qui règle les relations entre ces "étrangers du dedans". L'espace devient une projection subjective ce qui fait que les raisons historiques perdent de sens à cause de cette relativisation de la vérité. La cérémonie de la vie et de la mort est destinée par conséquent à assurer la moule identitaire et à offrir le spectacle de l'union aux étrangers qui guettent de la marge. En même temps, elle organise l'espace comme centre de pouvoir en transformant le lieu des autres dans une marginalité.

D'ailleurs, cette marginalité semble définitoire pour les Juifs de Bagdad. Cette fois-ci l'exotisme et l'étrangeté sont le miroir offert par les autres qui détiennent le pouvoir de l'interprétation. Le plus fort est celui qui produit le sens et l'impose à l'autre. C'est pour cela que les Juifs se comprennent eux-aussi comme des étrangers sur leurs terres, en assumant le sens imposé. Un monde de l'hostilité et du compromis, dans d'autres mots tout un arsenal de stratégies interculturelles de survie :

> Vivant à la lisière du monde musulman, nous en ressentions l'étrangeté qui se transmuait souvent en exotisme. Pour nous, c'était aussi le monde de l'hostilité et du compromis. Nous côtoyions les Musulmans. Il nous incombait, par conséquent, d'attirer leur bienveillance. Pourvu qu'ils nous laissent tranquilles. (KATTAN, 1975 : 42)

Dans la perspective du ressentiment et du narcissisme collectif, cette relation entre les deux groupes ethniques a besoin de toutes ces tensions pour fonctionner. La communication semble possible uniquement dans la plus grande généralité (la joie contagieuse de la foule), comme si les deux ethnies habiteraient à milliers de kilomètres de distance.

En vérité, les spectacles de la vie et de la mort, donc de l'affirmation de la communauté sont les expressions de l'enfermement identitaire, étant en même temps des stratégies de représentation dans le contexte de la compétition ouverte entre ces communautés. Dans le sous-texte, on pourrait lire la lutte pour le pouvoir, pour la production des sens, pour l'élimination symbolique de l'autre afin de retrouver sa

sécurité identitaire dans un monde tourmenté, au bord du Tigre, au cœur d'un Babylone disputé depuis toujours.

BIBLIOGRAPHIE

Allard, J., *Entrevue avec Naïm Kattan*, Voix et Images, vol. 11, n° 1, 1985, p. 10-32
Angenot, M, *Les Idéologies du ressentiment*, XYZ éditeur, Montréal, 1997
Bhabha, H, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994
Kattan, N., *Adieu Babylone*, Montréal, Editions de la Presse, 1975
Turgeon, L, *Manger le monde. Rencontres postcoloniales dans les restaurants étrangers de la ville de Quebec* dans Turgeon, L. (dir), *Regards croisés sur le métissage*, Presses de l'Université Laval, 2002.

LA NOUVELLE FANTASTIQUE DE S. CORINNA BILLE: À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ

Brînduşa-Petronela IONESCU
Université « Al. I. Cuza », Iaşi

Résumé : *L'existence de quatre langues nationales (l'allemand, le français, l'italien et le romanche) détermine le caractère à part de la littérature suisse. Écrire en français dans un pays autre que la France soulève ainsi un véritable problème identitaire, qui se reflète aussi au niveau des productions littéraires. Le terme de « romand » a été adopté par le désir de fixer une identité propre aux Suisses parlant et créant en français. Peu connus et souvent intégrés dans la littérature française, les écrits romands surprennent, surtout au XX^e^ siècle, par leur originalité et leur richesse.*

La question identitaire pas encore totalement clarifiée explique le penchant de certains auteurs vers l'étrange et le fantastique – genres fondés sur l'incertitude. C'est le cas de S. Corinna Bille, connue comme auteur de romans, de pièces de théâtre, de poésies et surtout comme nouvelliste. Elle exploite les atouts de l'univers sans limite de l'irréalité qui lui donne la possibilité d'accepter l'altérité et de choisir n'importe quelle existence ou appellation, sans exclure le risque de l'effacement ou du changement radical de l'identité, par l'intermédiaire de la métamorphose. Est-il pourtant possible de parler d'une identité dans le monde fantastique ou une fois y entré les repères identitaires sont-ils perdus pour toujours ? C'est ce qu'on se propose d'analyser à travers les nouvelles de Corinna Bille, tout en se rapportant au sentiment d'appartenance nationale des Suisses.

Mots-clés: ***romand, identité, fantastique.***

1. Existe-t-il une littérature romande ?

La conception de littérature romande demeure problématique dans le contexte de la mise en question même de l'existence d'une identité suisse. La Confédération Helvétique est un pays quadrilingue, dont le français est parlé par environ 19 % de la population, à Genève et dans les Cantons de Jura, de Neuchâtel et de Vaud et dans les parties francophones du Fribourg et du Valais. Cette diversité linguistique et culturelle lui assure un caractère à part.

La langue est la principale garantie d'une identité, la composante de base qui se trouve au centre du processus d'identification. Autrement dit, la langue est plus qu'un véhicule de l'identité, car elle permet l'inscription de l'être dans une communauté sociale et contribue à la construction identitaire de chaque individu (G. FERRÉOL, G. JUCQUOIS, 2005: 328-339). De cette perspective, le plus facile serait de conclure que « faute d'une langue particulière, il n'existe pas de littérature suisse » (P. A. BLOCH, 1989: 12) ou qu'une nation bi ou multilingue reste pour toujours sans une littérature nationale (R. ETIEMBLE, 1998: 5). La littérature suisse d'expression française occupe une place assez précaire dans l'enseignement de la Confédération (voir M. MUREŞANU IONESCU, 2004: 84-85) et ses écrivains ont été le plus souvent rattachés à la grande littérature voisine, celle de Paris. On a d'ailleurs l'exemple de Jean-Jacques Rousseau, Benjamin Constant, Madame de Staël, Albert Béguin, Blaise Cendrars, « adoptés » *de facto* par les lettres françaises.

Une « petite province française hors la France » (P. GORCEIX, 2000: 79) et pourtant « une province qui n'en est pas une » (C. F. RAMUZ, 1938), la Suisse connaît au cours du XIX^e^ et surtout du XX^e^ siècles une transition vers la modernité, un développement du sentiment d'appartenance nationale, un intérêt ouvert à la recherche

d'une identité littéraire. L'invention du terme de « romand » – perçu par Daniel Maggetti comme une pure « invention » politique, fabriqué pour des raisons nationalistes (voir D. MAGGETTI, 1995; S. DUPUIS, 2008) – en est une conséquence et a eu pour but le désir de fixer une identité propre aux Suisses parlant et créant en français et d'introduire un écart plus net entre les cultures et les littératures des deux pays. Au début contesté, le concept de « Suisse romande » ou encore celui d'« écrivain suisse romand » est actuellement accepté par un grand nombre de critiques et hommes de lettres. Daniel Maggetti lui-même dirige, de nos jours, le Centre de Recherche sur la Littérature Romande et enseigne la littérature romande à l'Université de Lausanne.

Conscients d'appartenir à la communauté de langue de la France tout en étant exclus et différents, les Romands sont marqués par une situation paradoxale: minorisés par Paris, ils essaient à compenser leur frustration littéraire et leur sentiment d'infériorité par l'orgueil de faire partir d'une « communauté libre et indépendante » (R. FRANCILLON, 1995: 95), par le privilège d'être « placés en position d'observateurs » et d'avoir « vue simultanément sur plusieurs cultures » (J. STAROBINSKI, 1989: 20). La position des artistes est ambiguë et va d'une identification totale avec la culture française jusqu'à l'affirmation d'une identité régionale (genevoise, vaudoise, valaisanne). Nombre d'écrivains se penchent sur le thème de l'identité, de la patrie et de l'étranger. Au début du siècle passé, la revue *La Voile latine* (1904), dirigée par Charles-Ferdinand Ramuz, Charles-Albert Cingria, Adrien Bory, Henry Spiess et Gonzague de Reynold, et ensuite *les Cahiers vaudois* (1914), coordonnés par Paul Budry et Edmond Gillard ont déterminé la dite « renaissance des lettres romandes » (J. GROSU, 1981: VIII-IX). La constitution des maisons d'édition L'Âge d'Homme (1966, Lausanne), Zoé (1975, Genève) et l'Aire (1978, Lausanne) et de la fondation Pro Helvetia (1939) ont contribué à la découverte de nouveaux talents et à la promotion de la littérature romande.

Bien qu'elles partagent la même langue, la France et la Suisse ont des frontières, des histoires et des systèmes de production et de création différents (voir M. DORÉ, D. JAKUBEC, 2004: 9). Bertil Gallard montre que la langue n'est pas le seul élément qui assure le développement d'une littérature, mais il lui faut encore des conditions historiques et des institutions spécifiques, certaines traditions de lecture et d'édition et surtout une intégration dans l'universel (B. GALLARD, 1986). Les œuvres incomparables d'un Ramuz ou d'un Cingria, la reconnaissance internationale du génie créateur de Chessex et de Corinna Bille par des prix Goncourt sont des mérites qu'appartiennent à la Suisse romande. Le pluralisme de la Confédération Helvétique ne doit donc pas être compris comme un « affaiblissement » mais comme « une ouverture offerte à l'exercice de la liberté » (J. STAROBINSKI, 1989: 18). Partager la même langue que la France n'est pas un réel désavantage, mais au contraire, parce que de cette manière est assurée à la littérature romande une plus large diffusion dans le monde. Jusqu'à l'époque actuelle, la Suisse a réussi à dépasser, par ses œuvres, « son déterminisme socioculturel pour donner un sens à l'existence » (R. FRANCILLON, C. JAQUIER, A. PASQUALI, 1991: 7). Elle est devenue consciente de ses propres forces et elle a gagné une identité et une indépendance culturelle. On pourrait conclure alors que oui il existe une littérature romande, qui se distingue d'ailleurs par son originalité et sa richesse, malgré l'ambivalence et les paradoxes qui la caractérisent.

2. L'identité ambiguë des êtres fantastiques

Dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, on voit se développer en Suisse une littérature féminine orientée surtout vers des récits brefs. Les nouvellistes Corinna Bille,

Alice Rivaz et Catherine Colomb, Martine Magnaridès, Janine Massard, Odette Renaud-Vernet, Monique Saint-Hélier et encore Anne Cunéo et Sylvianne Roche en sont des exemples. Pour les femmes « la nouvelles est une affaire sérieuse », constate René Godenne (R.GODENNE, 1993: 138). Leur prédilection pour la peinture du quotidien et l'analyse des états d'âme, pour le choix des thèmes graves, des histoires dramatiques et des constructions phrastiques riches de sens, tout comme l'ouverture vers le domaine du fantastique et de l'insolite sont à remarquer. Support poétique, féerique, support de l'érotisme, de la vie sociale ou d'une reconstitution historique (J.-B. BARONIAN, 2000: 272-273), le fantastique féminin devient aussi un support d'illustration du problème identitaire.

En Suisse romande du siècle passé, S. Corinna Bille est la plus remarquable auteure de nouvelles fantastiques. Fondée sur des faits singuliers, étranges et bizarres, sa création tire du fantastique le charme et la sensualité et verse dans le baroque, l'insolite, la dérision. La vie paysanne avec ses moments d'intensité émotionnelle, le quotidien et les gens ordinaires constituent sa principale source d'inspiration, reflétant une vision parfois cruelle et obscure de l'existence. Par l'évocation constante du Rhône, des forêts, des étangs, des paysages champêtres de sa région natale, l'écrivaine proclame sans cesse son appartenance valaisanne. Corinna Bille dépasse pourtant le cadre d'un régionalisme étroit à l'aide de la pratique d'une écriture surprenante, ouverte, impudique, irréelle, qui ébauche un univers situé hors de notre compréhension, là où elle joue sur la figure de l'altérité à sa manière personnelle et où elle peut choisir n'importe quelle existence ou appellation, sans exclure le risque de l'effacement ou du changement radical de l'identité, par l'intermédiaire de la métamorphose. Les sentiments de doute, d'angoisse et d'incertitude transmis par ses textes coincent le lecteur au niveau du fantastique. Il hésite entre *accepter* et *refuser*, *percevoir* et *ignorer* le monde renversé qu'on lui ouvre, ne sachant jamais jusqu'à quel point l'univers dans lequel il entre est réel ou imaginaire. Les indices étranges, que l'auteure lui offre au fur et à mesure qu'il avance avec sa lecture, dévoilent un espace ambigu, un entre-deux, ce qui explique l'absence d'une identité certaine, stable des êtres qui y habitent.

Mi-humains mi-animaux, issus du végétal, de l'eau ou du brouillard, primitifs et instinctifs, les protagonistes de l'écrivaine romande sont des entités inédites qui conduisent leurs actes en fonction d'un fort sentiment érotique. Constantes dans les recueils de nouvelles de Corinna Bille, les figures féminines sont imprévisibles, énigmatiques, charmantes ou épouvantables et ne vivent que pour aimer, que pour extérioriser leurs passions les plus intimes. Elles rassemblent à un tel point que le lecteur peut facilement les reconnaître: d'une étrange beauté maternelle, qui laisse le regardant sans souffle, elles ont, comme l'on constate dans la vision d'un sculpteur de *Cent petites histoires d'amour*, la peau blanche « d'une phosphorescence de lune » (C. BILLE, 1993: 149); leur regard est perdu, le sourire mystérieux, le corps diaphane, transparent, opalescent. *Les Léonore*, du *Salon ovale*, qui affichent leur beauté en toute leur nudité, nous en offrent un exemple: « scandaleusement belles, avec de corps d'albâtre qu'on aurait dit poudrés d'un nuage de riz rose », avec des « seins ronds et lumineux comme de petites lunes », elles appelaient leur nom tout « en se regardant l'une l'autre, car en face de l'une il y en avait toujours une autre, toujours aussi belle, aussi veloutée, lui ressemblant plus qu'une sœur jumelle » (C. BILLE, 1987: 63).

L'existence fantomatique, la silhouette presque indéfinissable et insaisissable assurent aux protagonistes féminins une disparition facile et les situent à mi-chemin entre présence et absence, soulevant un point d'interrogation sur leur identité (comme dans *Fille ou fougère, Le Cargo fantôme* − du *Bal double*, *Villa des roseaux, Les*

Léonore, *Les Étangs de brume* − du *Salon ovale*, *La fraise noire*, *La Demoiselle sauvage*). La ressemblance est perceptible aussi entre l'être féminin et celui masculin (*La chambre déserte*, *Le Salon ovale* − du volume *Le Salon ovale*, *Le Nœud* − du recueil *La demoiselle sauvage*) et peut aller jusqu'à une confusion des sexes (*L'Hermaphrodite* − de *Cent petites histoires cruelles*). À ce niveau, l'effacement de l'individuel rend difficile la récupération des repères identitaires. L'homme peut devenir lui aussi un être visqueux, un produit de l'imagination (*Le Garçon nacré* − du *Salon ovale* ou *Un amant qui n'a pas existé* − du volume *La Fraise noire*). Son destin est de souffrir à cause de l'immatérialité et de l'opacité de la femme, de sa disparition au cœur de la nature, ce qui rend irréalisable leur relation de couple (*Fille ou fougère*, du *Bal double*, *Villa des roseaux*, du *Salon ovale*, *La demoiselle sauvage*, etc.).

Ces personnages fantomatiques, à une existence double, voués aux métamorphoses, tout comme d'autres figures animées telles les mannequins, les masques et les clowns organisent les récits de Corinna Bille autour du mystère et de l'ambiguïté identitaire qui règnent dans un monde à l'envers.

Pour mieux illustrer le caractère incertain de l'identité des personnages fantastiques, la présentation de quelques situations à part s'impose comme nécessaire. *Les Étangs de brume* (du *Le Salon ovale. Nouvelles et contes baroques*) offre un exemple d'êtres visqueux, issus de la végétation, de l'eau et du brouillard. *La villa des roseaux* (nouvelle extraite du même recueil) présente des personnages privilégiés, qui *voient* plus que les autres, qui conduisent à l'*inquiétante étrangeté* et qui, à la suite de la métamorphose rendent possible l'amour entre un homme et un fantoche.

3. Les présences fantomatiques des *Étangs de brume*

La nouvelle *Les Étangs de brume*, du volume *Le Salon ovale*, relate une histoire bizarrement passionnelle, où autant les hommes que les femmes sont construits autour des dualités *perceptible-imperceptible*, *présence-absence*, *être-non être*, *réalité-imagination*. Leur identité est difficile à tracer.

Sans une appellation (dans le contexte où le nom est le premier indice d'identification) et sans une existence matérielle hors la brume, muets et froids, les filles et les garçons installés dans les étangs se laissent porter par un érotisme intense qui dépasse toute moralité acceptable par la réalité. Impudiques, accusés de sodomie, d'exhibitionnisme et de perversions étranges, ils font l'amour « tous ensemble, plus agglutinés que des cantharides, ou simplement en s'enfilant des noisette, des cerises de corbeau rouges ou violette, dans les oreilles et les narines. On vit même un serpent pénétrer de toute sa longueur dans l'intimité d'une femme qui parut n'en ressentir qu'un vif plaisir. Et le plus vieux des notables de la ville assura qu'un de ces êtres avait accouché, sous ses yeux, d'un petit arbre » (C. BILLE, 1987: 29-30). Chez l'écrivaine valaisanne, la sexualité est illustrée dans ses formes les plus extravagantes: le narcissisme, l'amour à plus de deux, les relations entre hommes et animaux ou éléments tirés du végétal, le désir proche du sadisme, de la perversion, parfois même le viol. De ce type d'unions, il résulte évidemment des enfants encore plus bizarres que leurs parents, dont l'identité est encore plus difficile à définir. Avec eux, on se trouve déjà en plein monde fantastique.

L'étrangeté des personnages est saisissable dès le début du récit: apportés par la brume auprès du plus grand étang, ils sont en même temps abstraits et concrets: ils apparaissent en tant qu'« ombres » (le terme est synonyme de « spectre », « fantôme » ou « créature maléfique », G. MILLET, D. LABBÉ, 2003: 343-344) qui se matérialisent (un des notables réussit même à faire l'amour avec un de ces êtres). Leur aspect

physique rappelle les autres actants de Corinna Bille: complètement nus, ils avaient les corps « fumants et diaphanes » qui « bronzaient mal, gardant cette teinte un peu blafarde de la lune », les yeux étaient « lascifs » et « des lichens, des mousses et même des feuilles qu'on entendait bruire au passage » (C. BILLE, 1987: 29, 30, 34) remplaçaient leurs chevelures et leurs barbes. Ils prennent naissance de la double action de l'eau (avec sa végétation) et du brouillard et ils surprennent surtout par leur peau « de nacre », « transparente à force d'être blanche », par l'odeur « douceâtre », que les chiens de la gendarmerie « refusent de suivre » parce que ce n'est pas une odeur humaine, corporelle. Ils sont donc des êtres gluants, une forme d'« eau animée », « épaissie », condensée (M. de COURTEN, 1989: 84-85). Par cette transparence empruntée à l'eau, l'écrivaine ne veut que souligner l'intensité de leur vie affective, leur sensibilité. L'opacité devient ainsi une sorte de « survaleur physique » (M. de COURTEN, 1989: 214), un trait essentiel qui augmente la beauté et aussi un instrument d'uniformisation des personnages. Ressemblants, construit selon la même typologie, ceux-ci sont pratiquement inachevés, incomplets autant physiquement (par le corps transparent, nacré, par « la froideur absolue » de la « peau très pâle », par leur disparition hors la brume, par le silence des mouvements et l'absence de la voix et des noms) que psychiquement (au niveau de la vie instinctive, car ils sont incapable de manifester joie ou tristesse). Leur existence ambivalente, palpable et imaginaire en même temps, est justifiable seulement dans un univers irréel, où les explications rationnelles ne comptent plus.

Emergés de la rêverie aquatique de l'auteure, ces êtres sont issus d'un rêve ou d'un mirage: à construction fantasmagorique, ils semblent être une projection imaginaire des vivants désireux de voir au-delà de la réalité quotidienne. Ou tout simplement, les jeunes viennent d'un ailleurs inconnu: du monde des morts – pour se réjouir des plaisirs non vécus pendant leur vie terrestre à cause d'une mort prématurée. Il y a même des croyances qui soutiennent l'idée d'un retour des âmes de ceux décédés trop jeunes avant d'accomplir quelques étapes de la vie (voir aussi M. TOADER, 2002: 135-136). Des indices soutiennent cette dernière possibilité: après avoir fait l'amour avec une des filles du brouillard, le matin, le vieux notable trouve à la place du corps froid et pâle « de longs vers rosés, ces lombrics de terres grasses » (C. BILLE, 1987: 33) qui dévorent habituellement les morts. De plus, après la tentative échouée de la gendarmerie d'attraper le groupe débauché, une voix « assemblée » se fit entendre: « Nous sommes morts depuis longtemps. Mais vos enfants mangeront des raisins verts et nous ressusciterons. » (C. BILLE, 1987: 34).

L'être fantastique a une personnalité vouée au changement. La transparence, l'opalescence, l'immatérialité lui offrent la liberté d'agir et de suivre les instincts sauvages, en dehors de la moralité généralement acceptée. Ce sont en même temps des moyens de *voir* l'invisible et de *sentir* l'imperceptible, de transgresser plusieurs mondes, de sortir du réel pour adopter l'identité désirée.

4. Une identité « de paille » dans *Villa des roseaux*

Le décor marécageux, humide et froid est maintenu aussi dans *Villa des roseaux* (du recueil *Le Salon ovale*), qui présente des personnages jeunes, en train d'évoluer et pourtant encore désireux de jouer: le premier, l'homme, se distingue par sa capacité de rêver, de croire et de *voir* plus que les autres, au-delà de la réalité habituelle, ce que lui permet d'aimer un fantoche, de se métamorphoser et de vivre après la mort dans un univers aquatique; le second est une présence féminine de paille, un épouvantail qui prend vie seulement dans l'imagination, dans la perception extrêmement profonde

de l'homme. Les deux deviennent, grâce à leurs identités particulières, des « conducteurs de l'*inquiétante étrangeté* » (M. de COURTEN, 1989: 40) qui ouvrent au lecteur la voie vers le fantastique.

Le récit commence en racontant une belle histoire d'amour: un jeune homme tombe amoureux d'une femme qu'il sauve des eaux et qu'il amène dans sa demeure en ruines. Il la soigne et lui apporte « mille choses […] avec des airs de cérémonie »; « elle lui sourit et ses flancs s'arrondissent, porteurs d'un enfant » (C. BILLE, 1987: 162-163). Les autres paysans, incrédules et rationalistes, deviennent de plus en plus jaloux et curieux de rencontrer la femme et s'introduisent dans la villa. Leur découverte dévoile, vers la fin de la nouvelle, un mystère qui se volatilise. Sans user de leur imagination, leur perception se limite à ce que l'œil peut voir:

« Ils la virent couchée sur ses carex, le ventre gonflé, ses nattes de maïs défaites, le fichu noué sur le petit crâne de brebis. […]

– Oh ! fit le plus vieux. C'est mon épouvantail ! Je le reconnais. […]!

– C'est ça, la femme de l'homme ?

– Allons la foutre au jus. » (C. BILLE, 1987: 164)

Le miraculeux se trouve pourtant derrière ces réalités étranges, qu'on arrive à comprendre seulement si on connaît leur signification et si on fait appel à une perception plus subtile que celui de l'œil. Trois éléments préparent la rêverie de l'homme: les marécages, les roseaux et la rosée. Tout d'abord, le héros vit dans une région marécageuse, des roselières. Matière passive et féminine, associé en Europe à l'immobilisme, le marais (tout comme l'eau stagnante) a, dans les pays asiatiques, le sens de « satisfaction, source de prospérité ». En même temps, la psychanalyse fait du marais un symbole de l'inconscient, un lieu des germinations invisibles et de l'initiation (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1982: 610-611), une cachette pour les trésors, un lieu idéal puisqu'il permet l'évocation d'apparitions diverses (G. MILLET, D. LABBÉ, 2003: 157-158, 288). Les mares jouent ainsi avec l'inconscience de l'homme, l'aident à déceler un monde invisible et à s'initier à un autre type d'existence: fantastique, vouée aux métamorphoses.

Deuxièmement, la femme est trouvée « enlisée dans les roseaux » qui forme le principal élément du décor naturel. Symbole de fragilité, de fertilité, de richesse et aussi du renouveau, doté de pouvoirs purificateurs et protecteurs, le roseau « figure le penchant de l'âme pervertie qui se plie à tous les vents, se courbe à tous les courants d'opinion » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1982: 824-825). Dans la nouvelle de Corinna Bille, le renouveau équivaut à l'irréel, à la rêverie et au fantastique qui engendrent un monde ouvert à toutes les possibilités. Les autres qualificatifs se réunissent dans la construction de la femme: ludique, souriante et débordante d'amour, mais d'une fragilité maladive, elle protège le jeune homme contre la solitude et lui offre un enfant. Troisièmement, la rosée qui couvre la villa est une expression de la bénédiction céleste, de la régénération, de la fécondité et en même temps, dans le langage bouddhique, un emblème d'un milieu des apparences (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1982: 825). Le réel pourrait donc être interprété comme un niveau apparent d'un univers plus large, que l'homme, grâce à sa bien-aimée, réussit à franchir. Ce réel est en décomposition, en train de s'anéantir pour laisser la place à un autre caché, intense et vif: l'extérieur est dominé par les roselières, par « l'humidité nauséeuse des marécages » et par les étangs qui se gonflent jusqu'à recouvrir la demeure des amoureux; à l'intérieur, la maison est « pâle » et en « délabrement », les couvertures sont « rongée par les campagnols », les planches du lit de carex sont « pourries » et le foyer « menaça de s'éteindre » (C. BILLE, 1987: 159-163).

D'une passivité étrange, la protagoniste n'est qu'un mannequin de paille, facile à manipuler: « deux perches à haricot pour les jambes, la vieille hotte pour le corps, un échalas pour les bras » et « un petit crâne de brebis » pour la tête. Bien qu'il ait l'inconsistance d'un fantoche, ce personnage reçoit dans les yeux de l'homme toute la beauté et la sensualité d'une jeune fille. Elle ressemble ainsi aux figures féminines de Corinna Bille: « mangé de limon », « son corps beige et lisse, d'une bizarre fraîcheur, d'une bizarre odeur, frémit et se presse contre le sien, lui demandant sans cesse l'amour » (C. BILLE, 1987: 160-161). Le gris du limon sur sa peau rappelle le mercure associé par Gaston Bachelard à la matière première, à une descente matérielle dans l'inconscient: « Précisément, le mercure qui substantialise toute fluidité, toute dissolution assimilatrice, Jung le désigne comme image chthonienne de l'inconscient qui est à la fois eau et terre, pâte profonde » (G. BACHELARD, 1980: 147). Certaines héroïnes de l'écrivaine romande témoignent cette appartenance au limon, tandis que les hommes, doués d'une psychologie des profondeurs sont le plus souvent à la recherche d'un tréfonds existentiel, d'une origine archaïque (voir M. de COURTEN, 1989: 194-195).

Quelle est alors l'identité de la fille ? En a-t-elle une ? D'une part, apparemment, elle n'est qu'un objet inerte. Animée, elle peut se gagner une redoutable indépendance. D'autre part, le mannequin est un symbole de « l'identification de l'homme à une matière périssable, à une société, à une personne; l'identification à un désir perverti, l'identification à une faute » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1982: 609). Elle est dans ce cas la projection des désirs de l'homme, insaisissables par les autres paysans. Les mannequins sont voués à disparaître comme tout ce qui est éphémère; c'est ce qui se passe aussi avec l'épouvantail, qui est jeté dans l'eau. L'histoire d'amour entre les deux personnages s'accomplit effectivement grâce à une rêverie aquatique. Après leur mort matérielle, ils ressuscitent dans un univers féerique, où les deux perdent leurs identités humaine et respectivement de paille et acquièrent de nouvelles identités, lesquelles sont cette fois-ci protégées, camouflés par des écailles:

« Ils la jetèrent dans le plus grand marais. Ses fonds d'algue ont la couleur d'une malachite. Mais la hotte surnage et l'eau ravive le rose du foulard, et le ventre d'osier pointe. L'homme au retour de sa pêche l'aperçut.

– Elle est noyée, elle est morte !

Il s'élança dans l'onde et, lui qui ne savait pas nager, y joua. Sans s'étonner, il se vit recouvert d'écailles; à coups vifs et lents, il agita la queue, les nageoires. Quelle joie ! les eaux étaient devenues son domaine familier. À travers leur dentelle, il vit sa bien-aimée venir à lui, carpe reine, mordorée et luisante, leur petit enfant sur le dos. » (C. BILLE, 1987: 164-165).

Autant dans *Les étangs de brume* que dans *Villa des roseaux*, ce que la réalité perçoit en tant que non identité équivaut, dans le fantastique et dans le rêve, seulement à un autre type d'identité qui devient une échappatoire, une possibilité de s'évader aux contraintes de la vie quotidienne: effacée de point de vue matériel, sans contour définitif; cachée derrière le maquillage, le masque ou simplement derrière une identité inanimée, confectionnée de paille. Comme l'on peut constater, la pensée humaine contrôle l'imaginaire à un tel point que celui-ci produit la transgression des interdits, l'enlèvement des tabous et la subversion des normes: la réalité est reniée et le fantastique est assumé en toute sa plénitude.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1980.

Baronian, J.-B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, Tournai (Belgique), 2000.

Bille, S. Corinna, *Cent petites histoires d'amour*, Gallimard, Paris, 1993.

Bille, S. Corinna, *Le Salon ovale. Nouvelles et contes baroques*, Castella, Albeuve-Suisse, 1987.

Bloch, P. A., *La littérature en Suisse romande. Esquisse d'une présentation*, in Bloch, P. A. (sous la direction de), Francillon, R., Jakubec, D., Schyder, P. (avec la collaboration de), *La Licorne. La Suisse romande et sa littérature*, publication de l'U.F.R. de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1989.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (édition revue et augmentée), Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1992.

Courten, M. (de), *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, À la Baconnière, Boudry-Neuchâtel (Suisse), 1989.

Doré, M., Jakubec, D. (sous la direction de), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Actes du Colloque de Lausanne 25-27 avril 2002, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2004.

Dupuis, S., *Les paradoxes de l'écrivain suisse romand*, Conférence donnée le 27 mars 2008 à l'Université « Al. I. Cuza » de Iaşi (Roumanie), dans le cadre des « Journées de la francophonie » XIII^{e} édition, 27-29 mars 2008.

Etiemble, R., préface à Gsteiger, M., *Noua literatură romandă. Eseu*, traduction par V. Baciu, Echinox, Cluj, 1998.

Ferréol, G., Jucquois, G. (volume coordonné par), *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, traduction par N. Farcaş, Polirom, Bucarest, 2005.

Francillon, R., Jakubec, D., Schyder, P. (avec la collaboration de), *La Licorne. La Suisse romande et sa littérature*, publication de l'U.F.R. de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1989.

Francillon, R., Jaquier, C., Pasquali, A., *Filiation et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Zoé, Genève, 1991.

Francillon, R., *La littérature de la Suisse romande*, in Camartin, I., Francillon, R., Jakubec-Vodoz, D., Käser, R., Orelli, G., Stocker, B., *Les quatre littératures de la Suisse*, Pro Helvetia, Zürich, 1995.

Gallard, B., *La littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure*, Zoé, Genève, 1986.

Godenne, R., *Études sur la nouvelle de langue française*, Honoré Champion, Paris, 1993.

Gorceix, P., *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses Éditions Marketing S.A., Paris, 2000.

Grosu, J. (traduction, sélection, avant-propos et présentations de), *Proza scurtă elveţiană de limbă franceză*, Minerva, Bucarest, 1991.

Maggetti, D., *L'invention de la littérature romande. 1830-1910*, Éditions Payot Lausanne, 1995.

Millet, G., Labbé, D., *Les mots du merveilleux et du* fantastique, Belin, Paris, 2003.

Mureşanu Ionescu, M., *Littérature romande (et québécoise): un point de vue roumain*, in Doré, Jakubec, D., (sous la direction de), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Actes du Colloque de Lausanne 25-27 avril 2002, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2004.

Ramuz, Ch.-F., *Une province qui n'en est pas une*, Grasset, Paris, 1938.

Starobinski, J., *L'écrivain romand: un décalage fécond*, in Bloch, P. A. (sous la direction de), Francillon, R., Jakubec, D., Schyder, P. (avec la collaboration de), *La Licorne. La Suisse romande et sa littérature*, publication de l'U.F.R. de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1989.

Toader, M., *Nature et nature humaine dans l'œuvre de S. Corinna Bille*, thèse de doctorat, directeur de recherche M. Vodă-Căpuşan, Cluj-Napoca, 2002.

L'AMOUR QUI TUE : LES HYPOSTASES DE LA MATERNITÉ CHEZ ANNE HÉBERT

Anca MĂGUREAN
Université « Stefan cel Mare », Suceava

Résumé : *L'étude se propose une analyse du personnage de la mère, « cette fleur vénéneuse », dans quelques romans d'Anne Hébert. Cette analyse sera accompagnée par des références mythiques et psychanalytiques grâce auxquelles s'articule ce personnage romanesque monstrueux et terrifiant qui provoque toujours le drame et/ou l'échec de ses enfants. L'étude portera sur le récit* ***Le Torrent*** *et les romans* ***L'Enfant chargé de songes****,* ***Les Enfants du sabbat*** *et* ***Un habit de lumière****.*

***Mots-clés* :** *maternité, enfance, mythe, psychanalyse.*

Anne Hébert, l'auteure québécoise dont l'œuvre a suscité un grand intérêt parmi les lecteurs et les critiques, développe d'un bout à l'autre de sa création romanesque une problématique très épineuse et controversée, celle des relations de la mère avec ses enfants. Plus ou moins présent dans tous ses récits, ce rapport mal engagé culmine inévitablement vers une fin tragique dans *le Torrent, Un habit de lumière*, se teint de nuances sataniques et incestueuses dans *Les Enfants du sabbat* et propose l'exil comme une tentative échouée d'échapper à l'autorité maternelle dans *L'Enfant chargé de songes.*.

Chez Anne Hébert, le statut de la mère se trouve étroitement lié à celui de la femme dans une société patriarcale et misogyne qui bannit celle-ci de la communauté, ce qui provoque une aliénation de l'instinct maternel, comme dans le récit le *Torrent.* Rejetée par la société à cause d'avoir donné naissance à un fils avant le mariage, Claudine Perrault, l'héroïne du récit *le Torrent,* vit avec le fruit de son péché charnel, dans une petite cabane, dans la montagne, loin de toute communauté. Au milieu de cette nature sauvage, elle exerce une violence refoulée sur son fils, victime et rédempteur des fautes de sa mère. La maternité, sans avoir été désirée, quoiqu'elle provoque un très fort sentiment de culpabilité chez Claudine, est vue par celle-ci comme étant la seule capable de racheter son péché de jeunesse. À ce but, elle destine à son fils un avenir dans la religion et l'oblige à faire des études pour devenir prêtre afin qu'elle puisse retourner sans honte au sein de la communauté et pour se faire respecter par ceux qui l'ont rejetée :

> *François, je retournerai au village, la tête haute. Tous s'inclineront devant moi. J'aurai vaincu ! Vaincre ! Tu es mon fils. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection. Tu seras prêtre ! Le respect ! Le respect, quelle victoire sur eux tous !* (HEBERT, *Le Torrent*, 1989 : 26).

Ne pouvant pas se rétablir de son passé déshonorant, la seule façon pour Claudine de s'adapter à la vie est la violence envers son fils et la négation de toute réjouissance de l'existence humaine, alors que pour Pauline l'amour étouffant pour ses deux enfants est le résultat de la manque d'amour de son enfance :

> *Penchée tour à tour sur le berceau de Julien et sur le berceau d'Hélène, c'est au chevet de sa propre enfance que Pauline veille. Tout se*

> *passe entre elle et ses enfants comme s'il s'agissait de réparer le tort qu'on a fait, dans une autre vie, à une petite fille appelée Pauline Lacoste. Cette petite fille a été ballottée de ville en ville, de pensionnat en pensionnat, été comme hiver, vacances ou pas, ses parents n'ayant pas trop de tout leur temps, entre deux déménagements, pour un tête-à-tête féroce et joyeux de scènes et de réconciliation sur l'oreiller* (HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 36).

La maternité est, comme on vient de le voir, le « champ » où se déchaînent les refoulements du passé et offre l'occasion favorable de racheter les fautes personnelles ou celles des autres. Elle est aussi, dans le cas de Philomène, la sorcière de la montagne de B., une tentative échouée d'un inceste qui devrait la proclamer en magicienne absolue. L'échec de l'accouplement est pris pour une offense par la mère incestueuse qui se veut une femme totale, transfiguration satanique du mythe d'Isis :

> *Mon fils est impuissant. Il n'a pas pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour. Il m'a gravement offensée, moi, sa mère et son épouse, la maîtresse du bien et du mal, la fleur vénéneuse absolue de la nuit.*

Au lieu d'être l'objet de l'amour, l'enfant devient l'instrument par lequel la mère vise ses intérêts personnels et, ce qui est encore pire, l'objet de la torture maternelle car, lorsque le jeune François a une pulsion de révolte contre le destin voué par sa mère, celle-ci le frappe avec une telle violence qu'il perd connaissance et se retrouve sourd pour la vie :

> *Ma mère bondit comme une tigresse. (…) Tout en me reculant vers la porte, je ne pouvais m'empêcher de noter la force souple de cette longue femme. Son visage était tout défait, presque hideux. Je me dis que c'est probablement ainsi que la haine et la mort me défigureraient, un jour. J'entendis tinter le trousseau de clefs. Elle le brandissait de haut. J'entrevis son éclat métallique comme celui d'un éclair s'abattant sur moi. Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance.* (HÉBERT, *Les Enfants du sabbat*, 2004 : 107)

La violence exercée sur son fils ne se manifeste pas seulement dans les rares moments d'insoumission de celui-ci, elle est aussi le traitement que la mère applique chaque jour à son enfant, sans jamais manquer à son devoir, pour parachever l'éducation de François. « Battre François », les deux mots inscrits par Claudine dans son calepin, constitue pour celle-ci le rachat de sa souillure et le gage d'une réputation rétablie. La haine profonde ressentie par Claudine envers le monde qui l'a déshonorée et humiliée, est dirigée aussi sur son fils et constitue le principe premier de sa conduite dans la vie qu'elle transmet aussi à François:

> *Le monde n'est pas beau, François. Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce que l'on te demande, sans regarder alentour. Tu es mon fils. Tu me continues. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection...*(Idem., p. 25)

On distingue dans ce discours de Claudine, à part l'obsession permanente pour la doctrine catholique proclamant toute réjouissance de la vie comme péché très grave (le passé de Claudine en témoigne), la reprise du leitmotiv du sort voué à son fils, celui

de combattre le mal existant à l'intérieur de chaque être, les instincts qu'elle n'a pas su maîtriser dans sa jeunesse et qui ont causé sa chute sociale et humaine. Le même sort inéluctable est aussi voué par la Goglue à sa fille, Julie qui doit s'initier à la sorcellerie : *Tu es ma fille et tu me continues* (Hébert, *Les Enfants du sabbat*, 2004 : 108). Ainsi, l'enfance, en tant qu'initiation aux mystères de la vie du jeune homme ou de la jeune fille, se passe sous les auspices du malheur, de la terreur et des perversions sexuelles :

> *L'enfant se couche de tout son long sur la terre de sa naissance. La mère se dégage doucement et retourne le corps de son fils. Elle se couche sur lui, se livre aux caresses les plus tendres qu'elle ait jamais prodiguées. L'enfant pleure. Il dit qu'il a froid et qu'il a peur* (Idem., p. 100).

François vivra toujours accablé, d'ailleurs, par cette idée du mal qui le possède et par la fatalité de ne pouvoir jamais s'y soustraire :

> *Je n'ai jamais pensé au dépouillement de soi comme condition de l'être pur. D'ailleurs, je ne puis pas être pur. Je ne serai jamais pur. Je me rends à ma fin. Je m'absorbe et je suis néant* (HÉBERT, *Le Torrent*, 1989: 55).

En absence de toute autorité masculine, l'autorité féminine est la seule qui s'impose, avec une extrême cruauté, dans le cas du jeune François, et avec un trop plein d'amour pour les deus enfants de Pauline, Julien et Hélène. Dans les deux cas, le contact avec l'extérieur est une faute très grave et est perçu comme une tentative de se soustraire au règne de la mère toute puissante, ce qui entraîne une attitude extrêmement violente et une vigilance accrue de celle-ci. Alors que Pauline, en mère aimante et possessive, assiste, au début, impuissante aux rares moments de « vie personnelle » de ses enfants, vie d'où elle se voit exclue (*Pauline se sent privée de ses enfants, les regarde évoluer comme derrière une vitre, alors que la musique les enferme dans un cercle enchanté, là où règne l'étrangère qu'elle a elle-même invitée, à ses risques et périls)* (HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 84), la grande Claudine repousse tout contact avec les autres. L'escapade de François en quête d'un être humain auquel il puisse voir le visage, déchaîne chez sa mère une très forte rage envers le vieil homme rencontré par le jeune garçon qui, dans quelques propos bien visés, lui rappelle son passé déshonorant : *La grande Claudine, si avenante autrefois…*(HÉBERT, *Le Torrent*, 1989 : 24).

Ramené dans l'espace clos de la cabane, sorte d'*axis mundi* où a lieu l'initiation à la vie de François, initiation « à rebours », pourrait-on dire, le garçon continue à souffrir de la nostalgie *de voir de près et en détail une figure humaine* (Idem., p. 22).

Le topos d'*axis mundi* est aussi présent dans les autres romans hébertiens, tels les *Enfants du sabbat* et l'*Enfant chargé de songes*, représenté par l'espace similaire de la cabane située dans la montagne, respectivement, par la maison de l'enfance. Cet espace aux connotations mythiques jouit de la présence imposante de la mère en tant qu'initiatrice aux mystères de la vie et de la mort, tout en offrant la possibilité à celle-ci d'exercer son pouvoir de sorcière ou de maîtresse incontestable. C'est aussi un endroit où l'on accède difficilement et qui garde son caractère sacré même après la mort de la mère. Julien n'ose pas entrer dans la chambre de sa mère après la mort de celle-ci, qu'il garde comme un sanctuaire intouchable, alors que la cabane de la montagne de B. et ses alentours hante les visions de sœur Julie. Après la mort de Claudine, François ne quitte

pas la cabane où il mène un ménage étrange avec la jeune femme Amica, alors que la chambre de sa mère reste fermée à double tour sans qu'il ait le courage d'y pénétrer. Lorsqu'Amica s'enfuit après avoir forcé la serrure de la chambre de Claudine, François a la sensation très forte de la présence de sa mère qui anime tous les objets de la pièce qui le menacent (*Tout ce que ma mère a touché garde sa forme et se lève contre moi.)* (HÉBERT, *Le Torrent,* 1989 : 55). Même après sa mort, la mère continue de hanter la vie de l'enfant, en être autoritaire et terrible :

> *Il la regardait et il demeurait étendu immobile sous ses couvertures. Il respirait la fumée qui s'échappait par tous les pores de la peau de cette créature toute-puissante (…) elle qui, seule au monde, possédait des droits sur lui. (…) Mais comment a-t-elle pu entrer ici, dans cette chambre fermée à clef ? Un chagrin extrême le prend à la gorge. Il se souvient que sa mère est morte.* (HEBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 84).

Mais l'autorité dont jouit la mère devant ses enfants n'est pas seulement de nature psychologique, elle est aussi physique. Leur stature imposante, empreinte de masculinité, semble vouée à assujettir davantage l'enfant traumatisé. Aux yeux de son fils, Claudine acquiert des proportions gigantesques et les traits d'un monstre chez qui il n'y a aucune chance de trouver la moindre trace d'affection maternelle :

> *Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier de pied en cap. J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait* (HÉBERT, *Le Torrent,* 1989 : 19).

Et aussi :

…son corsage noir, cuirassé, sans nulle place tendre où pût se blottir la tête d'un enfant (Idem., p. 21).

Pauline est plutôt masculine que monstrueuse, mais ses traits ont le même effet assujettissant que dans le cas de Claudine :

> *Elle allait sur les chemins et à travers champs, bien sanglée dans son pantalon d'homme, au grand scandale des habitants, ses deux enfants sur les talons, et elle grossissait de jour en jour. Depuis quelque temps, elle s'était mise à fumer des Players, à grandes bouffées, et elle sentait très fort le tabac. […] Pauline s'est alors fait couper les cheveux en brosse, comme un petit gars qui mène les vaches au pacage* (HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 84).

Dans les *Enfants du sabbat,* les parents *sont des ogres* qui excluent les enfants de leurs festins, fabriquent la bagosse et s'appliquent aux rituels sataniques. Le surnom de la mère dans ce roman, La Goglue, rappelle l'être instinctuel, primitif, pour lequel tout se réduit aux plaisirs de la chair et des sens ; c'est une déformation phonétique du

déterminant *goulue*, désignant l'avidité, une créature qui n'est jamais rassasiée et qui dévore tout, y compris ses enfants.

Avec le bref récit *Le Torrent*, on assiste à l'inauguration du thème du bâtard qui sera continué plus tard dans *Est-ce que je te dérange ?* et dans *Kamouraska*, avec des variations comportementales chez les mères en question. François est, on l'a déjà vu, le résultat des « pulsations sexuelles » (voir S. Freud) de Claudine, mais aussi la voie de celle-ci vers la reconquête de l'estime de soi et des autres; elle repousse, comme Pauline le fait elle aussi, la présence du père, (quoique les deux enfants de cette dernière aient un père légitime), sans combler ce vide par une autre présence (*Si parfois Henri tente de s'approcher de son fils ou de sa fille, Pauline le chasse comme une mouche importune*.) (HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 36).

> Par contre, Delphine, la jeune femme qui bouleverse les vies de Stéphane et d'Édouard, les deux hommes qui la recueillent dans la rue, déséquilibrée par la mort de sa grand-mère, tombe enceinte du premier venu et poursuit le père partout, afin de le ramener auprès d'elle et d'offrir un statut de légitimité à son enfant, mais à elle aussi (*…c'est lui le premier, Patrick Chemin, représentant en articles de pêche, c'est lui que je dois épouser, lui, lui le premier, c'est une obligation…*) (HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, 1998 : 36).

Ce n'est pas l'amour porté à son futur enfant qui détermine Delphine à effectuer cette véritable chasse au père, mais son propre honneur qui repose sur les principes moraux d'une société profondément religieuse et patriarcale. Le bébé qu'elle porte lui inspire le dégoût et est vu comme un petit monstre qui a envahi ses entrailles :

Bien cachée sous mon nombril, il y a une bête vivante qui gonfle et grossit d'heure en heure, me mange et me boit, pèse de tout son poids sur ma vessie, suce mon pouce et prend ses aises comme si elle était chez elle (Idem., p. 76).

La *grosse Dame*, l'épouse légitime de Patrick Chemin, veut d'adopter l'enfant qui naîtra, pour offrir un statut à son mariage : *Il faut que j'adopte cet enfant. Il est à moi de moitié déjà, Patrick étant le père. Je suis dévorante et tout ce que je convoite m'appartient déjà* (Idem., p. 76). Elle se déclare de la même lignée que Philomène et Claudine, ogresse et bête féroce qui dévore tout.

Pourtant, pour Elisabeth Rolland, veuve Tassy, l'enfant né d'un amour coupable, jouit de l'affection profonde de sa mère, à la différence de ses frères nés des pères légitimes.

Mon petit Nicolas, à qui ressembles-tu ? Tes yeux ? Ce sont les yeux de l'amour perdu. J'en suis sûre. C'est à l'amour qu'il ressemble, mon troisième fils, noir et mince. Ce petit homme. Ce petit démon qui étudie au collège. […] Mon petit Nicolas, fils unique de l'amour. (HÉBERT, *Kamouraska*, 1970 : 10).

Coincée dans un milieu familial étouffant et hostile, la maternité devient pour Elisabeth, le seul moyen de s'épanouir, surtout lorsque la présence de son fils Nicolas, du bâtard, lui permet de remémorer le visage de l'homme aimé. Pourtant, prisonnière

des mêmes principes moraux et sociaux, elle se voit obligée de conférer la légitimité à l'enfant qui va naître et sauvegarder sa réputation. C'est à ce but qu'elle feint une réconciliation avec son époux, Antoine Tassy et trompe la vigilance de celui-ci.

Anne Hébert n'explore pas le territoire des rapports de la mère avec ses enfants seulement dans le cadre d'une société oppressante, elle s'engage aussi, avec le roman *Un habit de lumière,* dans l'examen des relations malsaines existant au sein d'une famille d'émigrants espagnols vivants à Paris. Le fils unique de la famille, Miguel Almevida, est partagé entre l'indifférence témoignée par ses parents et ses prédispositions sexuelles. Ayant hérité de sa mère le goût pour la coquetterie qui tourne dans la métamorphose, il devient complice de sa mère dans l'absence du père, parce qu'ils partagent les mêmes goûts : les vêtements chers et luxueux, les tissus fins et bientôt le même homme (*Chose certaine, ma mère et moi, nous conservons des secrets que mon père doit ignorer à tout prix.)* (HÉBERT, *Un habit de lumière*, 1999 : 27). La préférence pour le même homme engendre un conflit entre la mère et le fils qui finira tragiquement pour ce dernier qui se noie. La jalousie de Miguel envers sa mère qui fait des avances à Jean-Ephrem de la Tour atteint le maximum vers la fin du roman et se transforme en haine. L'adolescent, en quête de l'amour que le milieu familial lui avait refusé, va le chercher loin de chez soi, au Paradis Perdu. La rage contre sa mère, la voleuse d'amour, le fait lui déclarer la mort à celle-ci :

> *Que meure à jamais la femme blonde, prostituée qui a pris la place de ma mère, rue Cochin à paris. Ce que mon père n'a pas pu faire, un jour, je le ferai. Le meurte de Rose-Alba Almevida aura lieu…*(Idem., p. 96).

À part le conflit tragique entre la mère et son fils, le roman *Un habit de lumière* est une transposition du mythe d'Œdipe : lorsque le père est absent, Rose-Alba Almevida prend son fils adolescent dans son lit (*Je serai seule pour dormir. Je prendrai le petit dans mon lit. Tous deux dans la douceur de l'après-bain.)* (Ibid., p. 41) *;* alors que Miguel déclare dans un de ses monologues intérieurs : *Un jour ma mère sera reine et je serai roi avec elle* (Ibid., p. 65). Le thème de l'inceste n'est pas nouveau chez Anne Hébert, comme en témoignent, d'ailleurs, les scènes des pratiques sataniques dans *Les Enfants du sabbat*.

Le rapport mère-fils favorisent, dans l'œuvre hébertienne, l'insertion des autres mythes anciens. Le mythe d'Oreste, transposé par François Perrault qui tue sa mère, la jetant dans le torrent, dans un accès de révolte, sera lui aussi repris par les déclarations criminelles de Miguel Almevida. Le mythe de la déesse Isis est personnifié, dans les *Enfants du sabbat,* par Philomène qui se veut la femme totale : épouse, amante, prostituée, mère, sorcière. Sa fille, Julie, va la continuer, mais dans ses rapports avec son frère (*Je serai la femme intégrale, la victime totale, l'ange gardien, la sœur tutélaire.).* (Hébert, *Les Enfants du sabbat*, 2004 : 154)

Avec un riche répertoire de personnages, de situations, de problématiques et de mythes, le thème de la maternité ouvre une nouvelle perspective vers l'étude de l'œuvre hébertienne, celle de la psychanalyse, surtout si l'on ne perd pas de vue l'idée jungienne de la mère comme ancien symbole de l'inconscient. La mère, personnage plutôt négatif et féroce, animée d'un amour destructif et étouffant, acquiert des circonstances atténuantes si l'on envisage son comportement en tenant compte de la société d'où elle est issue : oppressante et faite à la mesure des hommes. Ses actes, d'une violence extrême, ont des conséquences irrémédiables sur ses enfants et offrent au lecteur

l'image renversée et difforme d'un personnage connu dans la littérature comme étant tout amour, tout bonté.

BIBLIOGRAPHIE

Eliade, M., *Mitul eternei reintoarceri*, Bucuresti, Univers enciclopedic, 2008
Freud, S., *Sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1991
Hébert, A., *Le Torrent*, Ed. Hurtubise, HMH , 1989
Hébert, A., *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Boréal, Montréal, 2004
Hébert, A., *Un habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999
Hébert, A.,*Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Seuil, 1998
Hébert, A.,*Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970
Hébert, A.,*L'enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1998
Jaffé, A., *Aparitii de spirite si semne prevestitoare*, Bucuresti, Humanitas, 1999
Wieder, C., *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

MENTALITÉ ET PATRIMOINE DANS LE ROMAN « LA TERRE PATERNELLE » DE PATRICE LACOMBE

Camelia MANOLESCU
Université de Craiova

Résumé : *Notre étude a comme point de départ l'unique roman de Patrice Lacombe, « La terre paternelle », du XIX-e siècle canadien. Le notaire, devenu homme de lettres, s'annonce dans la littérature canadienne d'expression française en inaugurant ainsi la notion de roman de la terre ou roman du terroir du commencement du XIX-e siècle. Ce type de roman, qui a influencé en grandes lignes la période, représente l'exemple le plus suggestif sur l'identité d'un peuple, le Canadien-français qui lutte pour ses droits dans une période si mouvementée, depuis l'année 1840 jusqu'à la Révolution tranquille.*

Dans notre étude, nous voulons présenter la mentalité du Canada français qui suppose ***l'existence et la conservation d'un patrimoine****, le résultat, d'ordre théorique, remettant en question les mentalités du Canada français du XIX-e siècle. Notre travail reconceptualise les notions d'authenticité, de tradition, d'identités originaires, rattachées d'ailleurs au patrimoine ethnologique et accentue le mouvement, les mutations et les mélanges à l'intérieur d'une société sous le signe de la tradition des ancêtres.*

Mots-clés : ***roman du terroir, mentalité, patrimoine***

Patrice Lacombe, le notaire devenu homme de lettres, s'annonce dans la littérature canadienne d'expression française par son unique roman, *La Terre paternelle*, en inaugurant ainsi la notion de *roman de la terre* ou *roman du terroir* du commencement du XIX-e siècle. Ce type de roman, qui a influencé en grandes lignes la période, représente l'exemple le plus suggestif sur l'identité d'un peuple, le Canadien-français qui lutte pour ses droits dans une période si mouvementée, depuis l'année 1840 jusqu'à la Révolution tranquille.

Instrument destiné à légitimer la vie traditionnelle du Canadien-français qui a vécu sa vie dans les contrées de ses ancêtres, ce roman devient aussi une source de nationalisme en vue de préserver le patrimoine national. Il est en même temps un instrument à l'aide duquel l'auteur lutte contre tout ce qui est étranger dans le sens de l'incompatibilité entre l'ordre transmis par les ancêtres et la vie présente.

Dans la vision de Patrice Lacombe, être fidèle à l'agriculture et être fidèle à la langue française, sont deux notions qui sont synonymes. Il éprouve de l'intérêt et même de la sympathie pour le paysan, pour sa manière de vivre, de travailler sa langue, sa culture, pour ses valeurs, en un mot pour son humanité profonde.

Dans notre étude, nous voulons présenter la mentalité du Canada français qui suppose **l'existence et la conservation *d'un patrimoine***, *le résultat*, d'ordre théorique, remettant en question les mentalités du Canada français du XIX-e siècle. Notre travail reconceptualise les notions *d'authenticité, de tradition, d'identités originaires*, rattachées d'ailleurs au patrimoine ethnologique et accentue le mouvement, les mutations et les mélanges à l'intérieur d'une société sous le signe de la tradition des ancêtres.

Le patrimoine - existence et conservation

Le roman *La Terre paternelle* situe l'action au Nord de l'île de Montréal, face à la Rivière des Prairies, dans un lieu appelé Gros Sault (paroisse Sault-au- Récollet) et raconte l'histoire d'une famille paysanne, les Chauvin, tombée dans le malheur après le

départ du fils cadet pour les pays d'en haut. Pour éviter la même situation de la part de l'aîné, le père lui fait donation de la terre : mais à conditions fort onéreuses. Il est obligé de la reprendre mais il la loue pour commencer à se lancer dans le commerce. Mais les affaires vont de mal en pis et il doit déclarer faillite. La famille s'exile à la ville après la perte de la terre des ancêtres et Père Chauvin et son fils aîné deviennent des porteurs d'eau. La famille connait la misère et la faim. Dix années s'écoulent dans cette pauvre existence : l'aîné meurt et la famille, faute d'argent, est obligée de l'abandonner au charnier, exposé à toutes les profanations possibles. Mais, coup de théâtre, le fils cadet revient des pays du Nord-Ouest avec une fortune bien considérable et permet à la famille l'achat de la terre paternelle et le retour du bonheur perdu depuis des années.

La mentalité du Canada français suppose **l'existence et la conservation *d'un patrimoine***. La fortune des Chauvin passe des générations en générations et ils amassent dans leur *coffre* la sueur du travail sur la terre des ancêtres :

> *Chauvin aimait souvent à rappeler cette succession non interrompue de ses ancêtres, dont il s'enorgueillissait à juste titre, et qui comptait pour lui comme autant de quartiers de noblesse* (LACOMBE, 1999 : 6).
>
> *(…) le tout était supputé jusqu'à un sou près, et soigneusement enfermé dans un vieux coffre qui n'avait presque servi à d'autre usage pendant un temps immémorial.*
>
> *Cette scrupuleuse exactitude à toujours mettre au coffre, et à n'en jamais rien retirer que pour les besoins les plus urgents de la ferme, avait eu pour résultat tout naturel, d'accroître considérablement le dépôt. Aussi le père Chauvin passait-il pour un des habitants les plus aisés des environs ; et la commune renommée lui accordait volontiers plusieurs mille livres au coffre, qu'en père sage et prévoyant, il destinait à l'établissement de ses enfants* (LACOMBE, 1999 : 8).

Ce patrimoine est en même temps leur vie et leur labour ; *le voisinage* vu à travers une image idyllique, *le vieux curé*, même *le chien*, celui qui conduit le cadet dans son chemin de départ, celui qui le reconnait à son retour, *la médaille* faite cadeau au départ du cadet et qui lui assure la reconnaissance de la famille, tout fait partie du patrimoine qui ne doit pas être dissipé :

> *Parmi tous les sites remarquables qui se déroulent aux yeux du voyageur, lorsque, pendant la belle saison, il parcourt le côté nord de l'île de Montréal, l'endroit appelé le « Gros Sault » est celui où il s'arrête de préférence, frappé qu'il est par la fraîcheur de ses campagnes, et la vue pittoresque du paysage qui l'environne* (Lacombe, 1999 : 4).
>
> *(…) c'était le chien de la maison. L'intelligent animal avait vu son jeune maître s'éloigner sous des circonstances extraordinaires, et il s'était de son chef constitué son compagnon de voyage et son défenseur* (LACOMBE, 1999 : 16)
>
> *(…) le vieux chien Mordfort qui avait grondé sourdement en voyant cet étranger, avait bien vite flairé son ancien maître* (LACOMBE, 1999 : 67).
>
> *(…) la médaille sortit de la poitrine de Charles et effleura la main de sa mère.*
>
> *– Ah ! s'écria-t-elle, ma médaille... Ah ! oui, c'est mon fils... C'est mon Charles...* (LACOMBE, 1999 : 66)

Les Chauvin s'identifient *au paysage, à la fraicheur des campagnes* (LACOMBE, 1999 : 4), *à la nature nourricière, à la terre qui leur assure la continuation* :

> *Le bourdonnement sourd et majestueux des eaux ; l'apparition inattendue d'un large radeau chargé de bois entraîné avec rapidité, au milieu des cris de joie*

des hardis conducteurs ; les habitations des cultivateurs situées sur les deux rives opposées, à des intervalles presque réguliers, et qui se détachent agréablement sur le vert sombre des arbres qui les environnent, forment le coup d'oeil le plus satisfaisant pour le spectateur (LACOMBE, 1999 : 5).

L'appartenance des Chauvin au patrimoine continue avec *les criées* (p.21-25), une sorte de publicité « parlée » qui respecte les règles de la communauté et qui leur donnent la chance de connaitre les demandes de la contrée, avec le remplacement de la terre par *le commerce :*

(…) il loua sa terre pour un modique loyer, et alla s'établir avec sa famille dans un village florissant dans le nord du district de Montréal ; il y acheta un emplacement avantageusement situé, y bâtit une grande et spacieuse maison, et vint faire ses achats de marchandises à la ville. Le commerce prospéra d'abord, plus peut-être qu'il n'avait espéré. On accourait de tous côtés chez lui. Pour se donner de la vogue, il affectait une grande facilité avec tout le monde, accordait de longs crédits, surtout aux débiteurs des autres marchands des environs, qui trouvant leurs comptes assez élevés chez leurs anciens créanciers, venaient faire à Chauvin l'honneur de se faire inscrire sur ses livres. Ce qu'il avait souhaité lui était arrivé ; il jouissait d'un grand crédit, il était considéré partout ; on le saluait de tous côtés, et de bien loin à la ronde, on ne le connaissait que sous le nom de Chauvin le riche (LACOMBE, 1999 : 39)

L'intrus à l'intérieur du patrimoine est la présence de *l'Anglais* même s'il achète honnêtement la terre, même s'il veut habiter la région. Pour le cadet, parti dans les pays du nord à la recherche de son propre sort, l'Anglais est l'image de la destruction, de l'impiété car, assis sur les terres des ancêtres des Chauvin, il détruit l'ascendance de la famille, il demande l'irritation des aïeuls :

Il se met à courir et en quelques instants, il a franchi le seuil de la porte qu'il ouvre brusquement et se précipite dans la maison ; mais il reste déconcerté en se trouvant face à face avec un étranger qu'il ne connaît pas. – Celui-ci, surpris de cette brusque apparition, toise son visiteur de la tête au pied, et lui dit :

« – What business brings you here? »

– Oh ! monsieur, pardon, je ne parle pas beaucoup l'anglais ; mais, dites-moi,... non, je ne me trompe pas, c'est bien ici... où est mon père, où est ma mère ?

« – What do you say ? moi pas connaître ce que vous dire. »

– Comment, vous ne connaissez pas mon père ! Chauvin, cette terre lui appartient, où est-il ?

« – No, no, moi non connaître votre père, moi havoir acheté le farm de la sheriff. »

– Non, ce n'est pas possible, c'est mon père qui vous l'a vendue ; où demeure-t-il ?

« – No, no, goddam, vous pas d'affaire ici, moi havoir une bonne deed de la sheriff» (LACOMBE, 1999 : 61).

Une fois le contrat de donation résilié (p. 36) et l'activité commerciale commencée, *la terre se révolte*, les ancêtres ne veulent pas interrompre leur lignée, les Chauvin perdent tout, le patrimoine est détruit :

Tout à coup, les récoltes manquèrent, amenant à leur suite la gêne chez les plus aisés, la pauvreté chez un grand nombre. Des pertes inattendues firent

d'énormes brèches à sa fortune ; ses crédits qui paraissaient les mieux fondés furent perdus ; pour la envers les marchands fournisseurs de la ville, qui, après avoir attendu assez longtemps, le menacèrent d'une saisie et de faire vendre ses biens (LACOMBE, 1999 : 39-40).

Mais tout revient à son cours normal, une fois *la terre rachetée* ; l'occasion ne tarde de venir vite, l'ordre est rétablit : la famille guérit, la terre renait, le patrimoine est ainsi gagné de nouveau, les ancêtres continuent à vivre sur leur terre, de nouveau :

Charles habitué au grand air des lacs et des forêts, étouffait dans l'étroit réduit qu'habitait sa famille. Il songea donc à s'établir à la campagne. Une occasion se présenta bientôt d'elle-même. Le nouveau propriétaire de la terre de Chauvin paya à son tour le tribut à la nature. La terre mise en vente fut achetée par Charles ; et cette famille, après quinze ans d'exil et de malheurs, rentra enfin en possession du patrimoine de ses ancêtres (LACOMBE, 1999 : 68).

Le père Chauvin, sa femme et Marguerite recouvrèrent bientôt, à l'air pur de la campagne, leur santé affaiblie par tant d'années de souffrances et de misères. Cette famille, réintégrée dans la terre paternelle, vit renaître dans son sein la joie, l'aisance, et le bonheur qui furent encore augmentés quelque temps après par l'heureux mariage de Chauvin avec la fille d'un cultivateur des environs. Marguerite ne tarda pas à suivre le même exemple ; elle trouva un parti avantageux, et alla demeurer sur une terre voisine. Le père et la mère Chauvin font déjà sauter sur leurs genoux des petits fils bien portants (LACOMBE, 1999 : 69-70).

Le message de l'auteur qui ferme le roman, qui reprend les mots du commencement, insiste sur la même idée, développée d'ailleurs tout au long du roman, que la terre des ancêtres ne doit pas être détruite, voire vendue, elle doit continuer la lignée de tant de générations. C'est elle qui rend à l'homme l'estime et le respect des autres. En respectant ses propres valeurs, la terre le récompense : elle lui assure la continuité, la richesse, la noblesse de ses liaisons avec le passé et l'avenir, en même temps :

Nous aimons à visiter quelquefois cette brave famille, et à entendre répéter souvent au père Chauvin, que la plus grande folie que puisse faire un cultivateur, c'est de se donner à ses enfants, d'abandonner la culture de son champ, et d'emprunter aux usuriers (LACOMBE, 1999 : 70).

Ce type de roman, qui va ouvrir la grande lignée des romans de la terre ou des romans du terroir, ne fait qu'insister sur l'idée d'un nationalisme canadien-français. Patrice Lacombe, dans le roman *La Terre paternelle*, souligne le fait que l'homme doit continuer le travail des anciens, leur lutte acharnée de défricheurs de bois, de coureurs de bois qui ont peiné toute leur vie pour rester dans ces contrées. Les Chauvin, comme tous les autres personnages de ce roman de la terre et des autres romans de la terre, s'acharnent pour leur patrimoine, pour leur ascendance et leur descendance. Si la terre les punit au moment où ils ne respectent pas les vœux des ancêtres, ils se résignent parce que cette terre vengeresse a bien raison : la terre a de l'âme, elle souffre et elle se réjouit avec l'homme qui ne peut et qui ne doit la changer pour rien au monde.

L'écriture de Patrice Lacombe n'a rien de remarquable mais, quand même, elle a le grand mérite *d'inaugurer la littérature régionaliste au Québec*. Au moment où des écrivains comme Joseph Doutre, Eugène L'Ecuyer, Pierre-Georges Boucher de Boucherville s'obstinent à copier des feuilletons français, Lacombe se propose de décrire dans son unique roman *La Terre paternelle* les moeurs simples et pures d'un

pays où les grandes adversités sont supportées avec résignation et patience, où la terre paternelle demande le tribut de l'appartenance parce que c'est elle qui est le destin des hommes.

BIBLIOGRAPHIE

BELLEAU, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, coll. « Genres et discours » Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
DESGOUITS, Anne-Marie et TURGEON, Laurier, « Introduction ». Dans Anne-Marie Desdouits et Laurier Turgeon (dir.), *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs*, Les Presses de l'Université Laval : vii-xxviii, Québec, 1997.
FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, coll. « Reconnaissances », Hurtubise HMH, Montréal, 1974.
GASQUY-RESCH, Yannick, *Littérature du Québec*, Edicef, Vanves, 1994.
LACOMBE, Patrice, *La Terre paternelle*, Les Presses de l'Université du Québec, Québec, 1999.
LE GOFF, Jacques, « Introduction des Entretiens du Patrimoine ». Dans Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoines et passions identitaires*, Fayard et Éditions du patrimoine, Paris, 1998.
LEMIRE, Maurice, *Dictionnaire biographique du Canada*, Fides, Montréal, 1978.
RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre.* Seuil, Paris, 1990.
SEGUIN, Maurice, *Essai d'histoire économique*, coll. « 1760 », Trois –Rivières, Boréal Express, 1970, pp. 256-257.

RONALD LEE: A CANADIAN ROMA WRITER

Mihaela MUDURE
Université Babes-Bolyai, Cluj

Abstract: *Ronald Lee relives ten years of his life as Canadian Roma in his autobiographical novel Goddam Gypsy. The wealth of Gypsy lore and the individualistic and quirky characters set this novel apart in the rich production of Roma literature. This is an honest, non-apologitic account of the outsider among outsiders, of the marginalized by the marginalized, of a special subaltern type.*

The author tackles the inevitable poverty in the Roma milieus as the police close up the fortune telling joints (which the author admits rely on tourists's naivety) and of the mafia taking over the used car dealings eliminating the Roma people's sources of economic support. Ronald Lee does not offer us any lachrymose literature, his book is rather the brutal telling of truth about the Roma community as the author sees it and of society pushing the Roma to the edge.

From the artistic point of view this autobiography is more than the story of an individual self, it is the story of a community. Diaristic strategies are used in order to give more verisimilitude to this, ultimately, fictional account of fight and resistance to prejudice and discrimination.

Key words: ***Roma, tolerance, autobiography.***

The Roma people have lately become a "problem" for the xenophobic and racist voices in Europe. The eastward expansion of Europe led to the increased visibility of this minority which lived in large numbers, in Eastern Europe, for centuries. All of a sudden, the Roma who seemed to be, from afar, i.e. for the Western European general public, the victims of discrimination and abuse in countries which are not very able to handle democracy and/or human rights, became cumbersome asylum seekers, or even worse EU citizens. Noisy and gregarious, these new comers to the European banquet seem a threat because they are difficult, if not impossible, to "tame". More and more, the persistence of the problems the Roma people have to cope with rather point to serious weak points of European strategies, policies, and even official ideologies.

But Roma people do not live only in Europe. There is a certain Eurocentric perspective in Roma studies which this paper is trying to dwindle while also making a contribution to Canadian Studies.

The Roma migrated from India firstly to the Middle Eastern countries, then to Eastern Europe, and went slowly but surely westward. Between the sixteenth and the eighteenth century, they were ruthlessly rejected by the centralized monarchies from this part of Europe. The epitome of cruelty in this fight against these strange newcomers who pretended to be "Egyptians" was the great round up from Spain in the eighteenth century. The Enlightenment did not seem to include the Roma as well. But this did not prevent the Roma exodus westward into the new territories discovered and conquered by the Europeans. According to Jimmie Storrie, an Australian researcher of Romani culture (http://www.pomsinoz.com/forum/chewing-fat/66251-does-aus-have-pikies.html), there were four Roma on the first ship taking convict to the penal colony which was then Australia. Undoubtedly, more must have followed as they were marginalized individuals, prone to crime. In New Zealand there are housetruckers who travel in convoys and also travelling Gypsies who live on selling their market goods. In the USA the Roma lived for centuries. Most of them are Vlax-speaking Roma.

However, they were not officially recognized as a minority in the USA until 1972. Ann Sutherland explored this minority, which she called "hidden Americans" in a very well documented book than insists on the invisibility of the Roma in American culture and society.

The Roma became boisterously visible in Canada in 1997, during the well-known episode of the Roma exodus to Canada. Hundreds of Roma literally flooded into Canadian airports asking for asylum and looking for a better life. Some Czech mayors even paid the Roma their flight considering that this was the best solution to dwindle poverty and crime in their communities. Finally, Canada accepted about 200 refugee claims and sent the other applicants home.

Ronald Lee is a member of the Roma community and Canada and his autobiographical novel *Goddam Gypsy* is an excellent source if you want to understand this segment of the Canadian ethnic puzzle. Ronald Lee was born in Montreal, in 1934. He is a writer, activist, and linguist. Lee's father was a Kalderash musician. He immigrated to Canada and married in this country, taking his wife's surname, Lee. In 1939 Ronald Lee visited Great Britain and was unable to travel back home until 1945 because of the outbreak of World War II.

When Lee was 18, he started to travel with a Kalderash family from Europe plating mixing bowls, servicing restaurant kitchens, etc. Later he worked with his uncle, in the summer, at fairs and in amusement parks. During the other seasons he attended night school in Montreal.

Lee began his work as an activist in 1965 with Kris Romani[1]. He tried to make Roma and Gadze[2] understand each other. One of his most important concerns is that the Roma should represent themselves. He helped Romani refugees from Eastern Europe before and after the Fall of the Berlin Wall. In 1978 he was part of the delegation that presented a Romani petition to the United Nations. In 1997, he was one of the founders of *Roma Community and Advocacy Centre* (based in Toronto) and the *Western Canadian Romani Alliance*, based in Vancouver, in 1998. At present Ronald Lee teaches a course on the Romani Diaspora at the University of Toronto.

Besides his novel, *Goddam Gypsy* published in 1972 and translated into Spanish, German, Italian, Serbian, Czech, and Russian, Ronald Lee also published a textbook for Romani language at University of Hertfordshire Press, in 2005 (*Learn Romani: Das-duma Rromanes*).

Ronald Lee relives ten years of his life as Canadian Roma in his autobiographical novel. The wealth of Gypsy lore and the individualistic and quirky characters set this novel apart in the rich production of Roma literature. This is an honest, non-apologetic account of the outsider among outsiders, of the marginalized by the marginalized, of a special subaltern type.

The author tackles the inevitable poverty in the Roma milieus as the police close up the fortune telling joints, which the author admits, rely on tourists' naivety. Mention is made of the mafia taking over the used car dealings and eliminating the Roma people's sources of economic support. Ronald Lee does not offer us any lachrymose literature, his book is rather the brutal telling of truth about the Roma community as the author sees it while society pushes the Roma to the edge.

From the artistic point of view this autobiography is more than the story of an individual self, it is the story of a community. Diaristic strategies are used in order to

[1] A kind of Romani court.
[2] Non-Roma. The word is very similar to meaning of "Goy" for Jews.

give more verisimilitude to this, ultimately, fictional account of fight and resistance to prejudice and discrimination.

The text is a very interesting combination between the verbal text and the visual text represented by the Tarot figures naively drawn by an uncle of the author's. The tarot figures mix/mate with the deities that survived the religious acculturation of the Roma. Representative in this respect is Mundro Salamon, the Roma hero, who overcomes his enemy simply by turning the greed, ignorance or carnal desires of the enemy back against him" (I). Mundro Salamon is represented as in a mirror. His left hand holds "the magic wand of illusion" (I) and his right hand "points to the earth" (I). This is contrary to the Gypsy religious beliefs who consider that the left is evil and the right is blessed. This mirror-like, deceitful representation is meant to protect Roma true and secretive identity from indiscreet non-Roma glances. The Roma should never tell the truth to the non-Roma, a whole history of discrimination and prejudice is taking its toll.

For Ronald Lee, nomadism is one of the most important values of Roma identity. Foolishly people have forgotten this value, they look down on it. Ronald Lee meets, in this respect, in spirit, of course, the Australian essayist Bruce Chatwin who also cherished the values of nomadism and its contribution to culture and civilization. According to Ronald Lee, the Roma is, for ever, "the elusive and eternal Gypsy. He remains aloof, a child of former age of nomadism, long before sedentary man foolishly allowed himself to create a society in which he was either one of a privileged handful of rulers or one of a mass of ruled and exploited" (I).

The Roma identity becomes the result of a *bricolage* process where the kitsch, the authentic, the extravagant, the violent, and the carnal combine in a specific and unique way that tells us a survival story and a very special gradient of abomination and humanity. Few are the books that justify more dramatically the ancient saying: "I am human and nothing that is human is alien to me".

The narrative is linear – influenced by the picaresque *peripateia* – namely, a collocation, a string of episodes that convey an impression by accumulation. The Gypsy picaro goes through the usual experiences – prison, sex – his existence is framed by the same coordinates – destiny, fatum, and economics – money, the quest for a job, for a social placement are overwhelming. Besides all these classical characteristics, the Gypsy picaro has a very firm ethnic determination and he also evolves in parallel with another modern picaro – the Beatniks, the hippies of the twentieth century. Let us not forget that Jack Kerouac, the author of *On the Road*, that classic text of the Beat generation, was a French Canadian himself, by origin. Encounters and influences between these two picaresque existential patterns of life are, therefore, possible and sometimes even unavoidable. They both rely on the existence of a powerful counter culture that defies the comfortable but shallow conformity of the middle class. The following dialogue is relevant in this respect.

" 'I am a Gypsy. That's something you don't know about me.'

'She didn't really understand but took it like a typical Canadian, thinking I meant a person who travels a lot like a salesman, folksinger, or prostitute.

'Have you gone beat? she asked.

'What's the difference? I philosophized. 'Gypsies, beatniks, we're all outcasts' " (23).

Both the Gypsy and the hippy are characterized by their amazing mobility which is a defiance of the static bourgeois world fearful of change and movement. They both live on the margin in a perennial fight to value the moment and forget about

duration because under duress. The difference between them is the long tradition of nomadism for the Gypsy and the novelty of this condition for the hippy. This different historical framing creates traditions which lack for the hippy. The Gypsy are a tradition. The hippy are a tradition-in progress. The road is existential for the Gypsy and a challenge for the hippy, "the leather-jacketed motorcycle enthusiasts" (1).

As I have mentioned previously, the verbal text interferes, exemplifies, samples the visual text made up of a succession of Tarot cards painted in a significantly Gypsy syncretic way by an uncle of the author and presented to the author's wife. The autobiography receives, in this way, another characteristic – it is not an individual text but a communal one. It is not an individual text but a communal one, it not a singular text – unlike the nihilist revolt and quest of the Beatniks – it is a communal story. The figures of the Tarot painted in a "naïve" fashion have several levels of meaning – they are survivors of the Indian deities, they are ordinary individuals, they are signs that allow a certain entertainment, a game. The myth is individual life and the individual life is myth and everything is controlled by the merciless laws of the big game. Janko, the main character, is, at the same time, Mundro Salamon, the ethic and brave man, who can converse, at the same time, with God and the Devil "whom he considers as some kind of beloved enemy" (I). He is surrounded by four hands which represent the four basic human races: white, black, brown, and yellow that constantly reach to absorb and assimilate. Only the Gypsy can escape this constant trapping and entrapment.

The *peripateia* of Janko, the Gypsy from Quebec, has a texture like structure, with several recurrences which constitute a refined texture of meanings and recurrences. What are these recurrences?

(1) The invisibility of the Gypsy people. Unlike in Eastern Europe, here, in the

country of the immigrants, the Gypsy wants to be as invisible as possible because he is the foremost immigrant. He alone is able to appreciate the nobility of this condition because he doesn't want to assimilate.

"The greatest strength of the Gypsies is their invisibility. It is not without good reason that many people consider them to be extinct, for the Roma themselves do everything in their power to perpetuate the myth of their non-existence. Unlike hippies, Gypsies do not flaunt themselves. In the immigrant districts where they normally live, they merge into the mass of strangers on the street. The men wear conventional clothes and work usually at some conventional trade: mechanics, auto body work, renovation of restaurant kitchens, house painting. Some are salesmen and handlers of imported goods, some are musicians and entertainers. The aim of every Gypsy is to be self-employed; seldom will a Gypsy take a regular full-time job in a factory or office" (IX)… "Socially, the Gypsies remain totally aloof from the world around them. They use what is useful in it – telephones, refrigerators… They take no part in political movements, citizens' organizations, protest groups. Since they own no property, they have little legal identity. They change their names as often as their houses" (X). The Gypsies invisibility goes hand in hand with their adaptability, like a chameleon the Gypsy adapts to the situation and adopts the strategy he considers best. His versatility, however does not make him a trickster. The trickster laughs, he does not want to leave the world, he wants to re-form it. The Gypsy rarely laughs. He enjoys and creates the fruitful instability of categories with a view of informing the world about how he is in-formed. That is all. Forcible resistance is rare, and when it occurs it is very cruel and one of the few borrowings the Roma made from other peoples. "Now the Gypsies started singing a defiant battle song. It told of how they had escaped from the camps and

joined the partisans; of the Nazis they had killed to avenge their dead families, and of the German women they had raped, and the German babies they had killed, so that they wouldn't grow up to be soldiers. They were savage Magyars now with the blood of warriors in their vein" (44). Power is natural and coming from the body. Sexuality is the most impressive expression of power for the Gypsy. Janko's sexuality is heavy and discreet. Rarely manifest, it never fails to bring women into submission and turn them into addicts. Cherie is such a case

(2) The fascination with the road and the encounter, the influences from the other

road lovers of America, the Beatniks. Ronald Lee demonizes the moon in an episode that has the fascination of the Gothic with Gypsy touch. The moon arouses Cherrie, Janko's lover, but it can also hypnotize the careless driver into suicide turning an ordinary road into the uncanny.

"We left the city on the Laurentian Autoroute. There was a full moon and I thought of how many times Kolia and I had driven along the same highway, to and from jobs in the country.

"Sober, Kolia was a good driver, but now he was weaving from one side of the road to the other. He almost sideswiped two cars as he stepped on the accelerator, forcing the needle up to ninety.

"Then he turned on the car radio. The strains of 'Proud Mary' broke into the night as we drank, laughed and threw the empty bottles onto the soft shoulder of the highway.

I studied Kolia's face in the rear mirror window. He seemed hypnotized and a tingling sensation ran through the back of my neck.

'Kolia, our souls will wander for ever in the darkness of Kalisferia,' I said in Romany, reminding him of the Gypsy belief about suicide.

"He slowed down" (131).

(3) The events of the road the encounters, the friendships, the enmities, the

fights, the women, the jobs of the road, the moments of trust and mistrust, and particularly why you have to cheat the Gadze. This dishonesty, which, in its turn became the huge justification for mistrust, marginalization, and discrimination, comes from century-old spite between the sedentary and the nomad, between he who is inside and he who is outside, he who is perceived to be unduly empowered and he who is considered to be unjustly marginalized.

In another episode of this picaresque suite, Janko is taught how to cheat on the Gadze and why. Intelligence, ingenuity, sense of humour frame a situation which can be considered an identity marker. Kolia and Janko had to repair a barbecue pit but there were only broken bricks left. Janko got worried. What should they do? They did not want to lose the job.

Kolia "just smiled and started removing the bricks that were smashed. 'Boil some water and put lye in it.'

When I had the water ready he brought over about thirty bricks, all broken, and washed them with his tongs one by one in the bubbling water. Once washed, they looked like brand new bricks that had been smashed. Then he replaced them in the Bar-B-Q pit the other way round so that the broken ends were hidden to the rear of the wall. When he got through, even I could have sworn that he'd installed new ones. Now he could bill the restaurant for thirty-five new bricks at $2.50 a brick. He turned to me and grinned.

'*Gazhe si dilo* – The non-Gypsy is a fool" (12).

(4) Ronald Lee pays special attention to the Natives – a group that signifies Stability, land, and the tragedy of their loss is bitterer than any other. Janko's wife, Marie, is a Native and she considers herself to be landless. Her land was stolen a long time ago. The configuration of homeland is very important for both groups these characters represent, nuances being taken into consideration as well. Hospitality is the same because both these peoples are old and they know that there is no stronger power than human solidarity.

"There was something genuinely sad about these city Indians. First, they had been pushed into reservations where there was nothing, but cold, hunger and unemployment. Then they'd come hopefully to the white man's cities, only to be driven into the slum ghettos.

'The Gypsies were different. If they'd ever had a land of their own it had been swiped so long that it had long since ceased to have any valid meaning" (32).

Both Natives and Gypsies should keep away from governments. Marie warns her husband's people of the danger of conformity and norm-alization that comes with assimilation. "As soon as the Government gets after you, you'll end up on reservation in shacks with a wooden shithouse outside" (87). The irony of the subalterization gets scatological nuances. Defecation in public is not only something accepted both in Native American culture and in Indian culture, it also signals a connection with their old home, distant both in space and in time, for the Gypsies. Defecation in public is also a challenge to the accepted code of behaviour, to the bodily functions as prioritized and symbolically loaded by the whites. In this context, Marie's bitter irony is irresistible. "Almost everybody in Canada's got flush toilets except Indians. It keeps them busy filling up the holes; there's not much else to do on the reservation except to go to church on Sundays" (47).

Ronald Lee envisages two solutions to the plight of the Roma. One is culture, cultivating Romany culture. Ronald Lee's book is such a cultural instrument. Writing a book as a Roma is not only a testimony but also extraordinary control of memory preserving means. Inside the book, as in frame of the frame, there is another book, the Romani dictionary that Janko worked on. Apparently useless, because the characters' roads send them back to Europe, it is still a statement in itself about the endurance of a culture.

The other means to alleviate the Roma's plight would be developing nationalism. Janko ironically and bitterly records the new frames of such a situation by comparing the nascent Roma nationalism and Jewish nationalism. "Why don't we fight for a country of our own like the Israelis instead of running all over the world to get away from people who are out to destroy us and our way of life. We think we're smart when we clip some *Gazho*, smart like hell. Why don't we take guns, bombs and fight for our own fucking country. Long live Romanestan! Freedom or death! To hell with the *Gazhe*" (144).

Another important recurrence of the text, the fifth one , is the target of the search. The aim, the target of the road are only vaguely suggested. Ronald Lee and his wife take the ship across the Atlantic in the direction opposite to that taken by so many immigrants. They go from Canada to Europe.

"I took the non-Gypsy road but I didn't go far

"I got into big trouble, big trouble

" I ate the leg of a goose and they threw me n jails,

"Then I ate the drumstick of a gander and they threw me in the dungeon" (211).

The author discreetly suggests a possible return to Mother India from whose welcoming womb the Roma were expelled a long, long time ago.

However, in spite of the concrete circumstances of the road, Ronald Lee sends a message that we are all travelers, nomads, and Gypsies, from birth to death, beyond the limits of birth and death, we may also be travelers in other bodies and in other lives. And in this, we are all brothers and sisters, and brothers and sisters should we all be. Lobotomization should be forbidden and dehumanization a thing of the past!

BIBLIOGRAPHY

Lee, Ronald. *Goddam Gypsy. An Autobiographical Novel.* Indiannapolis, New York: Bobbs-Merrill Company, [1971] 1972.

Sutherland, Ann. *Gypsies: The Hidden Americans*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, 1986.

http://www.pomsinoz.com/forum/chewing-fat/66251-does-aus-have-pikies.html - accessed 13 May 2009.

http://romove.radio.cz/en/clanek/18857- accessed 13 May 2009.

ERRC Statement Regarding Canada as Haven for Roma- http://www.geocities.com/~patrin/canada.htm- accessed 13 May 2009.

LOUIS HÉMON TÉMOIN ET SYMPATHISANT DES DÉCLASSÉS, DES PETITES GENS

Cristina Maria OBREJA
Université « Stefan cel Mare », Suceava

Résumé : *Né à Brest en Bretagne en 1880 dans une famille aisée et cultivée, une famille de l'élite républicaine, Louis Hémon a connu toutefois les milieux défavorisés et la vie des bas fonds dans la capitale britannique, Londres, où il a vécu et travaillé plusieurs années. Il doit sa célébrité à son principal roman* Maria Chapdelaine *écrit en 1912/1913 au Québec et publié après sa mort accidentelle, à 32 ans. Le roman connut un immense succès commercial et Louis Hémon est resté l'écrivain emblématique du Canada francophone par sa vocation mythique des humbles paysans défricheurs du début du vingtième siècle et de la terre québécoise. Il est d'ailleurs très régulièrement intégré aux listes des écrivains canadiens français, même s'il a vécu moins de deux ans au Canada. L'étude présente va se concentrer sur un autre roman appartenant à Louis Hémon : Colin-Maillard, qui à coté de Battling Malone, pugiliste et Monsieur Ripois et la Némésis présente des histoires qui s'ancrent dans les quartiers pauvres de la capitale anglaise dont l'auteur donne à voir la misère en observateur sensible de la vie des habitants de ces lieux défavorisés.*

Mots-clés : ***Colin-Maillard, roman, révolte.***

Né à Brest en Bretagne en 1880 dans une famille aisée et cultivée, une famille de l'élite républicaine, Louis Hémon a connu toutefois les milieux défavorisés et la vie des bas fonds dans la capitale britannique, Londres, où il a vécu et travaillé plusieurs années.

Il doit sa célébrité à son principal roman *Maria Chapdelaine* écrit en 1912/1913 au Québec et publié après sa mort accidentelle, à 32 ans, d'abord en feuilleton au début de 1914 à Paris, puis en volume au Québec, en 1916 avant la version définitive qui paraîtra aux éditions Grasset en 1921. Le roman connut un immense succès commercial et Louis Hémon est resté l'écrivain emblématique du Canada francophone par sa vocation mythique des humbles paysans défricheurs du début du vingtième siècle et de la terre québécoise. Il est d'ailleurs très régulièrement intégré aux listes des écrivains canadiens français, même s'il a vécu moins de deux ans au Canada.

Dans sa bibliographie on peut mentionner des nouvelles comme: *La rivière* de 1904, *La foire aux vérités* et *La conquête* de 1906, *Lizzie Blakestone* de 1907, *La belle que voilà* de 1911, des romans: *Colin Maillard* de 1924, *Battling Malone, pugiliste de 1926, Monsieur Ripois et la Némésis* de 1911, *Maria Chapdelaine, récit du Canada français* de 1914, des essais: *Au pays de Québec* posthume 1923, *Écrits sur Québec* de 1993 et aussi *Lettres à sa famille, Récits sportifs, Itinéraire de Liverpool à Québec*- autobiographie *et Nouvelles Londoniennes* – un recueil de nouvelles posthume de 1991.

Même si son livre le plus connu et le plus médiatisé a été *Maria Chapdelaine,* devenu un mythe littéraire tant pour les Canadiens français, car il illustre la lutte de la survivance nationale, que pour les Français car il symbolise l'ancienne France, celle fondée sur la famille et la religion, l'étude présente va se concentrer sur un autre roman appartenant à Louis Hémon: *Colin-Maillard*, qui à coté de *Battling Malone, pugiliste* et *Monsieur Ripois et la Némésis* présente des histoires qui s'ancrent dans les quartiers pauvres de la capitale anglaise dont l'auteur donne à voir la misère en observateur sensible de la vie des habitants de ces lieux défavorisés, surprend l'homme individuel

dans son effort de vivre dans le monde et dévoile l'irrémédiable imperfection des êtres humains.

Hémon a traversé la Manche pour se dissocier de la politique coloniale de la France. Il a renié la philosophie colonialiste, la gloire cornélienne de son père (le père de Louis Hémon, était inspecteur de l'Académie de Paris). Il s'est associé aux Irlandais attaquant l'impérialisme britannique: Breton, Celte comme les Irlandais, Hémon n'était qu'un particulier hostile aux États qui écrasaient les peuples et qui, même de nos jours, n'ont pas fini de les écraser. Il quittera pour toujours la France, dont il pouvait désavouer la politique coloniale, le chauvinisme, le complexe de supériorité.

Le roman *Colin-Maillard* écrit en 1908, publié en 1924 met en scène un révolté irlandais, Mike O'Brady qui à la suite d'un malentendu avec la police de Dublin va chercher du travail à Londres. Il vit dans les quartiers pauvres de l' «East-End», refuge des immigrés irlandais. Le roman présente, dans deux parties, la quête d'une foi et d'un idéal de vie qu'un homme, très simple et limité de point de vue spirituel et culturel, entreprend dans cette ville ancrée ou mieux dit submergée dans le matériel, dans la lutte pour la survivance ou pour la domination.

Dans la première partie on voit le héros qui découvre ce qui deviendra sa première foi, sa première promesse d'une vie meilleure, d'un monde plus juste. Il entend par hasard dans la rue un discours sur l'idéologie socialiste et il se rend compte soudainement que lui et ses semblables sont depuis des générations entières opprimés dans un univers construit sur des injustices: «Il se sentait monter en lui une vague brûlante d'indignation et de colère. C'était donc cela! Il le savait depuis des années, presque depuis toujours qu'on lui avait volé quelque chose.»(Hémon, 1924 :36), «Ils n'avaient rien de ce qu'il leur fallait, ils voulaient qu'on le sût ». (HEMON, 1924 : 47) Il réclame dès lors l'avènement des temps nouveaux mais il se voit démuni face au mécanisme obscur des choses dont il se sent le jouet et il arrive même à sentir du mépris envers tous ceux qui comme lui autre fois se laissent tromper par des discours idéalisés: « Ces gens qui se laissaient conduire en troupeau, solennels ou résignés, serrant les rangs sur un ordre de la police et pliant le dos sous le vent froid, ne pouvaient avoir rien de commun avec lui; leur docilité le remplissait de mépris ». (HEMON, 1924 : 48) Il est révolté contre la misère, contre la pauvreté mais sa révolte n'a rien de commun avec la solidarité humaine, il ne se révolte pas contre les injustices envers ses semblables, des déshérités du sort comme lui, mais plutôt ce qui semble provoquer sa colère et sa haine, car Mike O'Brady est un personnage violent par excellence, c'est la richesse des autres, cette richesse opulente et sans bon sens et il se révolte en «réclamant à grands cris tout ce qui lui était refusé ». (HEMON, 1924 : 48) Mais la vision de ces jours parfaits et d'un monde meilleur se dissipe avant même de s'approcher et Mike se revoit impuissant contre « la loi, la nature ».

Dans la deuxième partie on retrouve un Mike O'Brady qui, déçu par les prédicateurs de l'évangile socialiste remplace la foi et l'idéal politique par la foi et l'idéal religieux. C'est parce qu'il est épris d'admiration pour une jeune fille de la haute société, Miss Audrey Gordon Ingram dont la «présence était une guérison» qu'il se décide de participer un dimanche à l'Institut Chrétien de Limehouse à une manifestation religieuse pendant laquelle il découvre l'amour et la miséricorde de Dieu, l'espoir d'une vie meilleure pas matériellement mais spirituellement. Il redécouvre cette énergie et ce bouillonnement, cette joie de vivre qu'il avait perdue en même temps avec ses convictions politiques: « Quand elle se tut, Mike sentit qu'il était toujours au seuil du royaume merveilleux, tremblant d'anxiété fébrile et se demandant ce qu'il lui

restait encore à faire. Le salut, la paix, l'état de sainteté heureuse où elle l'appelait, la consolation et le grand espoir, il voulait cette chose quel que fût son nom. » (HEMON, 1924 : 142-143)

Mais après quelques semaines de ferveur religieuse Mike sent vaciller en lui ses convictions une fois que Miss Gordon Ingram part en vacances. Il se sent en quelque sorte abandonné, il commence même à avoir des doutes et tout son nouveau monde s'écroule quand il apprend que la jeune femme va se marier et partir pour l'Egypte et qu'elle ne reviendra plus à l'Institut: « C'était toujours la même histoire: il croyait atteindre quelque chose, étendait les bras et…on se moquait de lui! » (HEMON, 1924 : 128)

Il lutte en vain contre l'abandon à l'inévitable et plutôt que de se soumettre à l'humiliation du compromis il prend une revanche dérisoire et triomphale à la fois en commettant un acte irrémédiable mais «tangible, réel, facile à comprendre». Il commet un meurtre en étranglant à mains nues le patron du pub «Trois Dauphins» comme acte de suprême révolte contre toutes les injustices et les déceptions, contre les grands désirs qui n'avaient pas trouvé leurs buts, contre les fois qui s'étaient allumées et éteintes comme des flammes. Il finit seul contre tous, seul en lui-même, le cœur flambant d'un anarchisme ingénu.

Le roman décrit une conscience enfermée dans une suite d'espoirs et de désillusions et l'issue n'est que plus brutale. Dans le roman de Louis Hémon l'existence de l'anti-héros qu'est O'Brady apparaît semblable à une partie de colin-maillard (jeu où l'un des joueurs, les yeux bandés, doit chercher les autres à tâtons, en saisir un et le reconnaître) entre « la complète indépendance qu'un homme digne de ce nom doit tenir plus précieuse même que le pain » (HEMON, 1924 : 9) et l'inaccessible liberté. On peut d'ailleurs dire que c'est un roman de l'apprentissage d'un héros, d'un pauvre ignorant qui essaie de dépasser sa condition et de donner un sens supérieur à sa vie et qui apprend bien vite que la vie des pauvres n'est qu'une longue suite de désillusions et de renoncements et qu'il ne peut pas transgresser les limites de sa condition.

Lois Hémon qui était un observateur fidèle des milieux et des êtres a brossé un tableau d'une exactitude saisissante de Londres en 1910 et en suivant le parcours initiatique et les aventures de Mike O'Brady le lecteur parcourt les rues de la ville dans lesquelles décors et figurants de ce drame font l'objet de descriptions d'un réalisme vibrant, chaque détail et chaque geste étant enregistré jusque dans leur signification ultime. Toutefois il ne se contente pas de décrire la réalité mais il la réinvente toujours pour mieux la comprendre.

Hémon semble avoir ressenti, d'une manière particulièrement intense, l'injustice qui s'attache à la condition humaine : injustice sociale, certes, comme en témoigne le roman intitulé *Colin-maillard*, mais injustice radicale aussi, de la situation de l'homme au milieu d'une nature qui l'écrase, et contre laquelle il ne peut pas lutter à forces égales. Le roman présente le cas de l'homme qui vit dans le monde sans l'habiter toutefois au sens exact du terme car son univers est imparfait et à la fin le héros répond à cette imperfection par la résignation. La vie du héros ne s'intègre pas totalement dans le monde environnant et cette vie a un sens seulement en se rapportant au monde idéal auquel le personnage aspire. Le héros ne comprend pas le motif de ses échecs inévitables parce que l'étroitement de sa perspective ne lui permet pas d'observer la réalité du monde concret. Sa personnalité se caractérise par naïveté, gaucherie et la difficulté des rapports avec les autres.

Comme affirme Nicole Deschamps dans son ouvrage *Lecture de Maria Chapdelaine* : « Cette difficulté à s'engager, évidente dans toute l'œuvre de Hémon et

dans sa vie, vient peut-être du fait qu'il est trop conscient de l'absurdité de la condition humaine. Il serait facile de suggérer qu'il portait en lui l'intuition de sa mort précoce et accidentelle. Imaginons plutôt un précurseur de 1'« étranger » au sens où l'entendra plus tard Camus. L'engagement, Hémon l'imagine possible chez des êtres simples, et plus particulièrement chez les femmes. Son roman déborde de la nostalgie d'un abandon à Dieu et à l'être aimé qui soit en même temps la voie d'une conciliation non violente avec les autres. Mais un sceptique, en lui, observe et mesure froidement la distance qui sépare l'homme de son idéal. De ce tourment accepté, Hémon a fait son œuvre. C'est là qu'il a réalisé cet équilibre qui est chez lui la recherche, sans cesse déçue, sans cesse reprise, d'une harmonie universelle, d'un parfait accord de l'homme avec les mots, la nature, les dieux capricieux et les hommes de tous les partis. » (Deschamps, 1968 :167)

BIBLIOGRAPHIE

Mavrodin, I., *Romanul poetic,* Editura Univers, Bucuresti, 1977
Pavel, T., *Gandirea Romanului*, Humanitas, Bucuresti, 2008
Richard,J-P, *Literatura si senzatie,* Editura Univers, Bucuresti 1980
Steiciuc, E.B., *Pour introduire à la littérature québécoise,* Editura Universitatii din Suceava, Suceava, 2003

BIBLIOGRAPHIE Electronique

http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_H%C3%A9mon
Hémon, L., *Colin Maillard,* 1924.
Disponible sur :
http://www.scribd.com/doc/8535895/hemoncolin
http://id.erudit.org/iderudit/036317ar.

NOMADISME IDENTITAIRE ET LINGUISTIQUE : COPIES CONFORMES*, DE MONIQUE LARUE ET* BAROQUE D'AUBE*, DE NICOLE BROSSARD*

Denisa-Adriana OPREA
FCRP-SNSPA, filiale de Cluj-Napoca

Résumé : *Cet article se propose de questionner le fonctionnement du sujet nomade et du nomadisme dans deux romans québécois : Copies conformes (1989), de Monique LaRue et Baroque d'aube (1995), de Nicole Brossard. Il appréhende la relation qu'entretiennent les personnages principaux des deux romans avec la langue, plus précisément avec le pluralisme linguistique, conçu dans sa dimension identitaire. Une évolution sera mise en évidence : si l'héroïne de LaRue a du mal à composer avec l'hybridité linguistique, qu'elle perçoit en tant que facteur dépaysant et de vacillement identitaire, la protagoniste de Brossard l'assume en tant que composant essentiel de l'identité postmoderne, tout en exprimant son inquiétude quant aux excès qu'on commet présentement sur la langue.*

Mots-clés *: postmodernisme, identité nomade, sujet féminin, langue, responsabilité.*

Le postmodernisme se caractérise, entre autres, par la préoccupation pour redéfinir le concept de *Sujet*. Les penseur(e)s et les théoricien(ne)s se rattachant à cette forme culturelle dénoncent la faillite du Sujet en tant que métarécit d'une modernité dont les sources remontent aux Lumières. Ils / elles explorent les dimensions autres d'un sujet en devenir, fluide, éclaté, multiple, dépendant du contexte socio-culturel et du genre. Leurs contributions participent d'un processus plus vaste, à l'œuvre notamment dans le champ des sciences humaines, qui consiste en la redéfinition des fondements et des modalités mêmes de la pensée et (de la construction) du savoir. Dans ce contexte, les notions de *sujet nomade* et *nomadisme*, telles que les a théorisées Rosi Braidotti[1] (1994), se donnent, en termes foucaldiens / deleuziens, comme autant de « déplis » conceptuels où se met en place une pensée autre. La philosophe réinvestit la figure mythique du *nomade* pour en faire une *figuration* du sujet postmoderne. Sa démarche s'inscrit dans la foulée des contributions des théoriciennes métaféministes, qui travaillent à déconstruire le Sujet mâle et à proposer des positions alternatives, telles le *sujet ex-centrique* de Teresa de Lauretis (1990), le *cyborg* de Donna Haraway (1991) ou le *sujet postcolonial* de Trinh T. Minh-ha (1989) et Gayatri Chakravorty Spivak (1993). Deleuze à l'appui, Braidotti pose le nomade en tant que sujet ayant rejeté toute fixité identitaire, épistémologique ou spatio-culturelle. Selon elle, l'identité du sujet nomade se dessine autour de la fluidité et de la mouvance, des pulsions et des mutations, des transitions et des changements. La conceptualisation du *sujet nomade* va de pair avec celle du *nomadisme*, que Braidotti conçoit en tant que vecteur symbolique susceptible de traduire l'état d'une conscience critique postmoderne, « that resists settling into socially coded modes of thought and behavior » (BRAIDOTTI, 1994 : 12). Pour la philosophe d'origine italienne, les modalités épistémologiques à l'œuvre à la fin du millénaire réclament la remise en question des frontières entre les langues, les cultures et les divers domaines du savoir. Elles imposent la libre circulation, voire la migration

[1] La figure du *nomade*, en tant que possible configuration de la subjectivité postmoderne, et l'élaboration des paramètres d'une *pensée nomade* préoccupent à la fin du millénaire nombre de philosophes et théoriciens. Nous renvoyons notamment aux ouvrages de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1976, 1980), de Kenneth White (1987) ou de Caren Kaplan (1996).

des concepts et des idées d'une discipline à l'autre. A l'image de la subjectivité nomade, le savoir contemporain doit être nécessairement impur, migrant et en perpétuel devenir. La pensée nomade débouche sur une sorte d'alliance des savoirs qui, loin de toute prétention à la totalisation, ne vise pas moins pour autant à définir autrement l'unité : fluide, transgressive, associative et en transition, bref, nomade.

Cet article se propose de questionner le fonctionnement du *sujet nomade* et *du nomadisme* dans deux romans québécois des années 1980-1990. Il s'agit, par ordre chronologique, de *Copies conformes*[1] (1989), de Monique LaRue et de *Baroque d'aube*[2] (1995), de Nicole Brossard. Si nous nous sommes penchée ailleurs sur le nomadisme spatial de la protagoniste de *Baroque d'aube* (Oprea, 2009), nous appréhendons ici la relation qu'entretiennent les personnages principaux des deux romans avec la langue, plus précisément avec le métissage, voire avec le pluralisme linguistique, conçu dans sa dimension identitaire. Une évolution sera mise en évidence : si l'héroïne de LaRue a du mal à composer avec l'hybridité linguistique, qu'elle perçoit en tant que facteur dépaysant et de vacillement identitaire, la protagoniste de Brossard l'assume en tant que composant essentiel de l'identité postmoderne, tout en exprimant son inquiétude quant aux excès qu'on commet présentement sur la langue.

Dans *Copies conformes*, Claire Dubé est une jeune Québécoise mère de famille, qui accompagne son mari pour un stage en traduction à San Francisco. Des différences notables opposent les deux quant à leurs manières respectives d'envisager les questions de la langue et, subsidiairement, du déplacement. C'est le mari, un scientifique préoccupé par les phénomènes de l'interlangue, qui est à l'origine de « cette expérience d'immersion dans l'anglais » (*CC* : 34). De fait, l'avènement de la micro-informatique équivaut pour lui à une « seconde Renaissance » (*CC* : 187), à laquelle il se doit de participer. Il compte réaliser un logiciel de traduction automatique, qui mette à profit les possibilités ouvertes par l'intelligence artificielle et qui, par voie de technicisation, contribue à éliminer les barrières de communication entre les langues. Le dépaysement ne pose aucun problème au sujet nomade qu'il est. Il est parfaitement à l'aise en anglais, *lingua universalis* de la mondialisation. Le fait qu'« une fraction importante de la population mondiale utilis[e] plus de deux langues » (*CC* : 34-35), s'impose pour lui comme une évidence, comme le trait d'une époque qui remet en question les frontières entre les cultures et rend les identités poreuses, plurielles.

[1] Dorénavant *CC* dans le texte. Le roman exploite le topos du voyage identitaire. Il met en scène Claire Dubé, une Québécoise mère d'un petit enfant, qui accompagne son mari pour un stage de recherche en linguistique à l'Université de Californie à Berkeley. À San Francisco, ils se font louer une maison par Ron O'Doorsey et sa sœur, Brigid, des personnages exaltés, détraqués. À la suite du départ précipité de son mari pour Montréal, Claire Dubé doit récupérer une plaquette appartenant à celui-ci et contenant un logiciel de traduction automatique. Elle est attirée contre son gré dans une sorte d'intrigue policière à rebours, où elle croise les personnages du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett transformés en petits faussaires de l'informatique. Elle engage également une aventure amoureuse avec l'ingénieur Diran Zarian, le mari de Brigid.

[2] Dorénavant *BA* dans le texte. Le roman décrit les pérégrinations de Cybil Noland, une écrivaine anglaise en train d'écrire un roman sur Cybil Noland. Sur l'invitation de l'océanographe Occident DesRives, elle participe à côté de la photographe Irène Mage à un projet interdisciplinaire de livre sur la mer. Cinq ans après le voyage en bateau au large du Río de la Plata, elle est de passage à Montréal, lors de la parution en français du roman publié sur les entrefaites. Le livre s'achève au moment où elle s'apprête à rentrer en Angleterre.

De son côté, sa femme se dit « une survivante de l'ère B.C. (*before computer*) » (*CC* : 92 ; entre parenthèses et en italique dans le texte). À l'encontre de son mari, elle ne croit pas à la « Renaissance » informatique. La technicisation du monde contemporain la rebute. À ses yeux, toute machine instaure un effet de distanciation par rapport au degré premier de la réalité et pervertit l'humain. Elle refuse de réduire la communication à une technique, à un algorithme qui remettrait en question tant les émotions que la vision originale du monde que porte toute langue et qui ramènerait l'individu à une abstraction mathématique, répétitive, uniforme. Quoiqu'elle soit une femme lettrée, l'usage d'une langue seconde a sur elle des conséquences déstabilisantes : « Au contraire de toi [s'adresse-t-elle à son mari par le truchement d'un discours imaginaire], je n'ai jamais pensé qu'on puisse sortir de sa langue natale si facilement. J'étais la femme d'une seule langue » (*CC* : 34). Elle souligne constamment dans le roman le décalage qu'elle ressent lorsqu'il s'agit de se faire comprendre « dans cette langue étrangère et pourtant si familière qu'est pour nous [les Montréalais] l'anglais » (*CC* : 17). Elle déplore l'absence au Québec d'un milieu linguistique unique, qui serait le privilège d'une nation puissante, rassurée quant à ses assises identitaires et à sa place dans le monde. Consciente de la précarité du français sur le continent nord-américain, elle n'en fait pas moins un repère identitaire, qui puise sa force à même sa fragilité. En Californie, le Québec est perçu comme un petit pays exotique, dont on soupçonne à peine l'existence. Ses habitants sont des « little friendly […] khébékwa » (*CC* : 105), tandis que le français a l'air exotique, suranné. Sous le ciel immuable de San Francisco, son existence, au même titre que celle de la réalité qu'il sous-tend, semble irréelle : « l'accent naïf de Montréal, les fautes d'orthographe sur les affiches, le français à la radio, dans la rue. Cela me semblait inatteignable, inimaginable. Que nous venions de là-bas, soyons nés là-bas, ayons appris le français là-bas » (*CC* : 130). Pourtant, à côté de la ville de Montréal, le français est un repère identitaire fundamental, auquel Claire s'accroche et revient sans cesse. Par rapport à l'identité californienne, excessive et anhistorique, l'identité québécoise apparaît comme porteuse de mémoire et soucieuse de conserver ses valeurs. Une opposition se configure de ce point de vue, entre, d'un côté, San Francisco, ville atemporelle et figée dans sa perfection de carte postale, et, de l'autre, Montréal, espace des racines et aussi d'un perpétuel devenir. La « beauté […] désespérée » (*CC* : 126), mouvante et mouvementée, profondément humaine, de cette dernière et son « incroyable résistance […] à se figer dans la moindre tradition » (*CC* : 126) sont à l'image du destin même du Québec.

Claire Dubé n'est donc pas une nomade au sens où Braidotti définit ce terme. Si elle se déplace au sein d'un monde postmoderne, elle refuse le dédoublement, voire le morcellement identitaire qu'impliquent l'usage d'une langue seconde ou le plurilinguisme. Pour elle, le français et la ville de Montréal sont des repères identitaires essentiels, en dehors desquels elle a du mal à se définir. Le sens même de son séjour californien est donné, en dernière analyse, par le retour au Québec. Elle n'est pas un sujet excentré, vivant au gré des déterritorialisations successives. Elle se revendique d'une langue et d'une identité collectives, dont elle assume le destin et embrasse la cause : « "Vous êtes un petit peuple, vous aurez toujours de la difficulté à percer…" [dit Zarian]. – "Nous sommes de moins en moins un peuple, et de plus en plus une population. Et une population, vous savez, c'est très bien, c'est tout à fait respectable, c'est mieux que rien du tout !" [rétorque-t-elle] » (*CC* : 86-87). Par son évolution, elle défend l'individualité des « petits peuples » à l'heure du gommage identitaire et de l'effacement des repères entre les cultures, les langues et les peuples.

Pour ce qui est de Cybil Noland, le personnage principal de *Baroque d'aube*, son hybridité linguistique et culturelle est donnée dès son naissance. Elle est née d'une mère québécoise et d'un père anglais. Dans son parcours, Montréal et Londres sont des pôles obligés. En plus, enfant, elle apprend plusieurs langues, ce qui lui permet de passer avec aisance d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, dans un mouvement de déterritorialisation permanente. Elle est effectivement, de ce point de vue, une identité postmoderne nomade, sa capacité à habiter tous les lieux du monde étant accrue par sa profession d'écrivaine. A l'âge mûr, Cybil décide de porter le nom de sa mère, qui fait référence à son nomadisme identitaire et existentiel (*Noland, no land, sans pays / sans lieu*). De fait, le déplacement entre espaces, identités et savoirs est par excellence un trait du sujet postmoderne. Vu l'effondrement des métarécits et l'ouverture sans précédent des frontières entre les pays, l'individu migre d'une zone (de sens) à l'autre. Il est à la recherche de soi, de l'autre et d'une manière possible de construire son petit récit. Son pays, sa *place*, sont tout à la fois partout et nulle part. Dans le cas du sujet féminin, le nomadisme est historiquement surdéterminé par sa condition d'exilé à l'intérieur de la culture mâle. La femme n'y a pas de place et elle est condamnée à une quête perpétuelle. « As a woman I have no country », disait V. Woolf (1978 [1938] : 114). Toutefois, dans le cas de Cybil Noland, l'absence de lieu stable n'équivaut pas à une impossibilité du lieu. Elle fait plutôt état d'une donnée intrinsèque du personnage postmoderne. Pour celui-ci, le nomadisme est un choix de vie, un moyen de (se) connaître et de (se) comprendre.

Si elle porte le nom de la mère, Cybil choisit d'écrire dans la langue du père, vu que dans celle-ci « je suis joueuse et ne manque pas de tricher. Dans la langue de lui, je sais que je peux gagner en faisant mine de respecter la règle. Et surtout en ne la respectant pas » (*BA* : 224). A la relation fusionnelle avec la mère, elle oppose le rapport cérébral avec le père. L'effet de distanciation qu'instaure ce type de rapport lui permet de se tailler une place au sein de la culture du père. Cette dernière se présente comme un bloc monolithique, que dominent encore des grands récits, comme le démontrent la référence aux grands philosophes ou l'évocation de l'image figée, atemporelle, suffoquant sous le poids de la culture, de la ville de Cambridge. Cybil travaille à l'effriter en une multitude de petits récits, à l'image du « speaker's corner » de Hyde Park, où tout individu peut prendre la parole et présenter sa propre version de la vérité. Le nom de la mère s'inscrit dans la culture du père et la subvertit du fait même. Dans le va-et-vient entre les deux langues / cultures se construit l'identité même de l'héroïne, qui se nourrit en égale mesure de la fragilité de l'une et de la cérébralité à tendance dominatrice de l'autre.

Pour Cybil Noland, la langue est un lieu du sens. Ce qui nous intéresse de ce point de vue chez elle, c'est une inquiétude qui n'est pas sans revêtir des aspects éthiques et qui concerne le destin de la langue au sein du monde contemporain. De fait, au moyen d'un terme venant de la sémiotique culturelle, on peut définir le postmoderne comme étant une *sémiosphère*. Ce terme qu'on emprunte à Youri Lotman (1990 [1966]) fait référence à une culture du signe, en train de gommer complètement le référent. Comme un nouveau baroque, le postmoderne se caractérise par la prolifération des signifiants, notamment visuels, qui transforment l'espace culturel de la fin du millénaire en un immense texte chaotique. Confondu, hébété, le sujet erre au milieu des « référents qui font mal à cause des images rapides qui avalent le sens au fur et à mesure » (*BA* : 67). À cela se superpose dans *Baroque d'aube* une accumulation de petits récits, à l'intérieur desquels le dire devient problématique, car il menace de rendre l'être prisonnier de sa propre histoire ou de l'histoire de l'autre. « [C]haos sombre »

(*BA* : 109), le mot ne fait que « s'interposer entre la réalité et soi » (*BA* : 109). Il empêche l'accès à la présence de l'autre. La sémiosphère est plutôt une *chaos-sphère* : « La confusion s'installait. La langue était comme une grande folle assoiffée de rêves. Au milieu des personnages, elle avalait, vite, goulûment. Elle buvait tout, petites et grandes histoires. Inassouvissable, elle soulevait la mince couche de solitude qui protège d'autrui, siphonnant tout ce qui ne s'écrit pas, ne se partage pas » (*BA* :141). Les petits récits se font proliférants. Le dire a souvent pour fonction d'atténuer l'horreur du vécu. Il sollicite la compréhension, voire la complicité de celui / celle qui écoute. Les personnages commettent des excès sur la langue : « Tout mécréant sachant raconter la main sur le cœur, confidentielle, détournait chaque fois le sujet au profit d'une promiscuité affective qui faisait "comprendre" les pires crimes et goûter le morfil des sens aiguisés par la violence » (*BA* : 109). Ils se *nourrissent* à outrance de mots et de signes. De manière directe ou indirecte, ils interdisent à l'autre l'accès à la parole. La conversation tourne souvent au monologue ou à la dispute. Les idées et les associations d'idées se heurtent et se croisent, tourbillonnantes. L'espace de la langue devient chaotique. À force d'excès, il est menacé de dérèglement, à l'image d'un monde à la dérive. Les mots ne font plus de sens ou ils en font trop. Ils caressent ou fouettent, détruisent l'autre ou se tournent contre celui / celle qui les prononce : « La langue est féroce, pensait Cybil. Pour un mot mal placé, une phrase de trop, elle détruit des réputations. Elle ne pardonne pas si on l'écarte ou la désire distraitement » (*BA* : 142). Les dires des personnages ne font sens que s'ils sont pris séparément. Une fois dans l'ensemble, ils dégénèrent dans la cacophonie. Se crée ainsi un espace de l'incommunicabilité et de l'impossibilité à rejoindre l'autre. Les personnages apparaissent comme prisonniers de leur savoir et de leur pouvoir. Dans ce postmoderne du vide, le langage tourne au vacarme de Babel. Il est donc nécessaire, suggère Cybil Noland, que le sujet envisage avec plus d'égards l'usage qu'il en fait. Il se doit de ramener la langue à ses fonctions essentielles, c'est-à-dire la communication et l'infusion du sens dans le monde : « Il fallait apprendre à manipuler [le] côté abstrait et inquiet [de la langue] pour que la réalité enfile son aiguille du temps, pour que les paroles fuyantes et les mots convenus se transforment en courants de pensée […]. Il fallait tourner la langue vers le futur, l'obliger à illuminer les villes dans leurs moindres recoins, l'amener peu à peu à révéler les dessous des démences d'exil, de mémoire et d'ambitions qui avalaient les êtres de raison » (*BA* : 141-142). *Baroque d'aube* reconsidère donc la position du sujet féminin par rapport à la langue. Si, pour le sujet des années 1970, l'accès à celle-ci était impératif, car il conditionnait l'accès à l'ordre symbolique, le sujet contemporain prend des distances par rapport à une langue devenue bruit, confusion. Il interroge les avenues permettant de préserver la langue en tant que facteur de sens. Obligé de « [d]échiffrer, [de] calculer les chances de vie au milieu des signes » (*BA* : 43), il emprunte deux voies : il affronte directement la civilisation urbaine, en tant que civilisation du signe, et renoue contact avec des zones vierges de signes, dont le corps ou le monde aquatique. Ici, le dire se produit autrement, en dehors des modalités consacrées.

La confiance que Cybil fait aux mots et à la langue est également visible dans une autre série d'oppositions qui scindent le sujet baroque qu'elle est. Ainsi est-elle partagée entre sa fascination pour le rythme frénétique de la vie urbaine et la réclusion nécessaire à l'écriture, entre les images et les mots. Si, pendant son enfance, elle a été une grande lectrice, à l'âge mûr elle consomme à outrance des informations et des images, en tant que marques de l'éphémère et inconsistante culture du signe. Vivant au rythme frénétique des « villes saturées d'émotions et de sensations » (*BA* : 18), elle se

laisse griser par la « dangereuse euphorie que lui procur[ent] les images rapides et démentielles de son siècle » (*BA* : 16). Elle vit au « rythme de l'information » (*BA* :15) et elle aime « la sensation électrique que lui procur[e] la vitesse des images » (*BA* :15). Elle consomme frénétiquement « des mots, des désastres, de la vitesse, des rumeurs, de la peur et des écrans » (*BA* : 15). Toutefois, elle se tourne constamment vers la littérature, vers le tourment et le trop-plein du mot écrit. Ce n'est que la littérature, par le truchement de l'écrivain, qui peut arracher l'humanité contemporaine à la contingence vide dans laquelle elle se vautre et lui faire retrouver « la lumière » : « [l]a littérature toute paradoxale, pleine de ferveur malgré les répétitions, les rechutes, l'idée qu'on peut tomber bien bas si on ne trouve pas les mots, s'il n'y a plus de mot pour remonter à la lumière du jour. Notre apparence. Nos apparitions, notre présence exténuée au milieu des référents qui font mal à cause des images rapides qui avalent le sens au fur et à mesure » (*BA* : 67).

S'ils participent de la déconstruction du sujet et du savoir typiques d'une certaine attitude postmoderne, les deux romans analysés ci-dessus ne sont pas sans soulever des enjeux éthiques. LaRue oppose à l'effritement des identités individuelles et collectives la responsabilité et la raison d'un sujet féminin qui, s'il entend être de son temps, n'envisage pas moins sans appréhension le gommage identitaire que prônent les idéologies contemporaines. Pour sa part, si elle met en place un sujet féminin qui incarne parfaitement le modèle du sujet nomade, Brossard n'est pas sans s'inquiéter quant à la portée de la déconstruction et du relativisme postmodernes. Les deux auteures posent des limites à cette idéologie du décentrage et tendent à esquisser, par l'évolution de leurs personnages, une éthique de la responsabilité. A l'intérieur de celle-ci, la langue est à la fois un repère identitaire et un lieu du sens.

BIBLIOGRAPHIE

Braidotti, R., *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994

Brossard, N., *Baroque d'aube*, l'Hexagone, Montréal, 1995

Chakravorty Spivak, G., « Can the Subaltern Speak? », in Patrick Williams and Laura Chrisman [éd.], *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead & New York, 1993 [1988], p. 66-111

De Lauretis, T., « Eccentric Subjects », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1 (Spring 1990), p. 115-150

Deleuze, G. et Félix Guattari, *Rhizome : introduction*, Minuit, Paris, 1976

Deleuze, G. et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie [2]*, Minuit, Paris, 1980 (Collection « Critique »)

Haraway, D., « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 149-181

Kaplan, C., *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham and London, Duke University Press, Durham and London, 1996

LaRue, Monique, *Copies conformes*, Denoël / Lacombe, Montréal / Paris, 1989

Lotman, Y., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, introduction by Umberto Eco, Indiana University Press, Bloomington, 1990 [1966]

Minh-ha, Trinh T., *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, Bloomington, 1989

Oprea, D.-A., « Sujets nomades. *Baroque d'aube*, de Nicole Brossard », *Revue Roumaine d'Etudes Francophones*, n° 1 (*Identité et multiculturalisme*), Iaşi, Editions Junimea, mars 2009, p. 58-66

White, K., *L'esprit nomade*, Grasset, Paris, 1987

Woolf, V., *Three Guineas*, Penguin, London, 1978 [1938].

LES ENSEIGNANTS ET LA LANGUE AU QUÉBEC

Maria PAVEL
Université « Al. I. Cuza », Iaşi

Résumé: *En tenant compte du fait que la dimension identitaire du français québécois est une constante des politiques linguistiques des dernières décennies du XX^e^ siècle, nous nous sommes proposée d'observer les représentations de la qualité de la langue chez une catégorie de locuteurs ayant des disponibilités particulières de contrôle et d'engagement dans ce domaine. Nous avons effectué une enquête auprès des enseignants de l'École polyvalente de Brossard (Montréal – Rive Sud) en leur proposant un questionnaire qui permette d'obtenir des témoignages indirects sur leur propre usage par le biais de leurs jugements sur la qualité de la langue des journaux montréalais.*

Les conclusions convergent vers l'évidence du fait que le français québécois est un incontestable porteur d'identité, chargé de représenter à la fois un repère et un centre de rayonnement pour toute la francophonie canadienne et que, pour le faire, une grande responsabilité revient aux enseignants.

Mots-clés: ***identité, qualité de la langue, usage réel.***

La responsabilité qui incombe aux enseignants en tant que garants de la qualité de la langue les recommande pour servir de source d'information privilégiée autant pour la production langagière que pour l'évaluation de celle-ci. Le désaccord que l'on observe parfois entre ces deux aspects a fait souvent réagir l'opinion publique au sujet de la formation déficitaire des maîtres, due au relâchement des exigences dans les universités. Le journal montréalais *La Presse* a été plus d'une fois l'intermédiaire efficace entre les parents d'élèves, mécontents du mauvais usage des maîtres d'école, et les institutions chargées de veiller à la qualité de la langue française au Québec. Les circonstances atténuantes dont on fait régulièrement le bilan devraient être invoquées avec modération si l'on ne veut pas encourir le risque de voir s'installer dans l'enseignement une regrettable médiocrité. Comme slogan favori du combat pour la qualité de l'éducation, l'invitation de dire : *Non à la médiocrité !* montre du doigt le plus important ennemi à abattre : *le nivellement par le bas.* Les journalistes se sont fait un devoir de tirer le coup de semonce. Sous le titre *Pour la qualité*, Nathalie Collard lance son avertissement :

> « La médiocrité s'infiltre partout. Dans les universités qui tardent à imposer des examens de français plus sévères. Chez les professeurs qui laissent passer trop de fautes d'orthographe. Dans les manuels scolaires qui proposent des textes trop lénifiants de peur de forcer les jeunes à lire des textes trop exigeants […]. La médiocrité est la peur d'exiger, de part et d'autre » (*La Presse,* 5 sept. 2007, p. A 20).

En linguistique fonctionnelle, l'enquête s'impose comme moyen favori d'observation. En ce qui concerne la relation entre l'enseignant et sa langue, l'expérience a été plutôt décevante. Détenteurs d'une position prescriptive au nom d'un *bon usage* qu'ils connaissent, les enseignants mettent un frein à leur spontanéité d'usagers, annulant ainsi le principe même sur lequel repose la réussite d'une enquête. Par précaution, nous avons préféré orienter la nôtre sur l'évaluation de la langue des journaux, tout en espérant obtenir indirectement des témoignages sur certains traits idéolectaux.

Notre questionnaire sur la *qualité du français* dans l'imaginaire linguistique des Québécois a été proposé à un groupe de seize témoins qui enseignent à l'École

polyvalente de Brossard. Ressenti comme *québécisme* par les francophones européens, le terme *polyvalente* demande à être expliqué. Dans son *Dictionnaire québécois-français,* Lionel Meney le fait en se servant de l'équivalent institutionnel de France : «école secondaire correspondant approximativement au collège et au lycée français réunis » (1999 : 1338). Le *Petit Robert* se rapporte au curricula, tout en mentionnant qu'il s'agit d'un régionalisme québécois : « école dispensant une formation générale commune et offrant un éventail de cours assez complet pour permettre aux élèves de se composer un programme individuel d'après leurs options ».

Les fiches des témoins contiennent des informations qui pourraient être utiles pour la compréhension de certaines attitudes. Trois d'entre eux sont nés en dehors du Canada - en France, en Roumanie et au Haïti. Pour quinze témoins sur seize, le français est langue maternelle. Seule l'informatrice 10, née en Roumanie, l'a appris comme langue seconde. Le français est pour tous langue d'usage public et privé. Ce sont des lecteurs fidèles du journal *La Presse*. Deux témoins seulement y ajoutent la lecture du *Courrier Sud* et du *Devoir.*

Les types d'informations recherchées coïncident en grande partie : arts, cinéma, actualités (onze témoins), informations économiques (2), sportives (3, 11), lettres d'opinions, éditoriaux (6), domaines que l'on peut aisément rapporter à des normes à différents degrés de standardisation, plus ou moins sujettes à la variation. L'intérêt pour les débats sur la langue française est général, mais il n'est majoritaire que pour trois des cinq aspects envisagés par l'enquête : *la qualité de la langue* (13 témoins), *le choix de la langue par les immigrés* (14 témoins), et *l'enseignement du français* (12 témoins). On voit décroître l'intérêt pour l'*aménagement linguistique* (6 témoins) et pour *l'explication des nouveaux mots* (4 témoins). En revanche, on constate une préoccupation grandissante pour les aspects dont dépend l'avenir de la langue française au Canada, dont le choix de la langue par les immigrés. Lors des manifestations organisées pour fêter les 30 ans de la *Loi 101*, le député péquiste Pierre Curzi leur a adressé un *Vibrant plaidoyer,* particulièrement sensibilisant : « La beauté de la langue c'est qu'elle peut être apprise […]. C'est ça quand on parle d'intégration : ceux qui viennent chez nous deviennent une partie de ce que nous sommes » (*Métro,* 27 août 2007). La *Loi 101* interdit aux immigrants et aux francophones l'accès à l'école publique anglaise, mais le permet à l'école privée, ce qui risque de fragiliser les positions du français au Québec. L'école privée représente donc « le talon d'Achille » de la *Loi 101,* encore plus vulnérable après l'abolition de la *Loi 104.*

Les enseignants aussi ont l'embarras du choix entre les deux normes appelées à assurer la qualité de leur langue et de la langue enseignée : l'une *exogène*, dite hexagonale ou internationale, représentée par le français standard de France, et l'autre, *endogène*, représentée par le français standard local, encore insuffisamment délimité. Les entrelacs de ce double modèle offrent des repères nécessaires à l'évaluation de la langue des journaux en tant qu'image de la *norme réelle* du français québécois. La plupart des enquêtés ont apprécié sa qualité. Deux témoins seulement ont exprimé leurs réserves à ce sujet par des réponses situées dans la voie du milieu : « pas toujours » (9), « plus ou moins » (15).

Inscrite dans la « guerre des langues » propre au contexte linguistique québécois, l'hostilité aux emprunts à l'anglais semble plutôt apaisée dans l'imaginaire linguistique de ces témoins, probablement davantage conscients de l'inévitable autorégulation des langues en contact. Ils ne se sont pas engagés dans la direction fortement idéologisée des combattants pour la pureté du français au Québec. La majorité des témoins (8) considère l'usage que les journaux font des anglicismes plutôt

inoffensifs et « conforme au quotidien ». L'insinuation que les journaux qui en abuseraient influent sur les locuteurs est donc démentie. La majorité des réponses (13) nient une telle influence.

Le secteur des emprunts à l'anglais présente des divergences nettes entre les usages de France et du Québec. Les listes dressées par les linguistes montrent que la langue prêteuse est différemment sollicitée par les deux variétés en question. Des unités lexicales comme *pin's, puzzle, rocking-chair, stop, week-end, parking*, etc., fréquents en France mais absents au Québec (walter, 2001: 230) sont autant d'exemples qui favorisent des jugements trop hâtifs, entérinant l'accusation que, à la différence des Québécois, les Français sont incapables de défendre leur langue contre les assauts de la langue ennemie. Ayant la fréquence d'usage à l'appui, on pourrait faire confiance aux inventaires des anglicismes du français parlé des deux côtés de l'océan qui montrent les limites de la résistance québécoise. C'est qu'elle se manifeste moins dans l'usage où les emprunts subtils et les calques amplifient sensiblement le nombre des emprunts moins visibles à l'œil nu, que dans leur représentation de la langue où ils sont davantage blâmés. Il s'agit au fond de l'articulation des deux plans représentés par *les usages et les pratiques sociolinguistiques* et *les imaginaires sociolinguistiques* – attitudes, valeurs, idéologies, mythes, clichés, sentiments, évaluations, etc. (BOYER, 1996 : 16). La stigmatisation des anglicismes utilisés en France se traduit soit par le rejet catégorique – « je déteste ce genre d'anglicismes » (4) - , soit par l'aveu d'un certain *self-control* : « j'essaie de faire attention »(11), « je le fais de façon délibérée » (7). Les tentatives de légitimation sont faibles et ne concernent que certaines de ces unités lexicales, en particulier *stop* et *week-end*, alors que la masse d'anglicismes « conforme au quotidien » est, pour utiliser un anglicisme qui cache bien ses origines, *définitivement* (assurément, sens de *definitely*) légitimée.

L'attitude prescriptive des enseignants, celle qui fait parler de *jacobinisme linguistique*, transparaît le plus clairement possible dans la façon de sanctionner les échantillons du langage populaire avancés dans un article de *La Presse* du 30 août 2001, où ils figurent justement pour affirmer la régression de ce registre de langue dans la société québécoise :

> « […] le ***slang***, le langage vulgaire, le tutoiement et l'argot ne sont plus dans le ton. Exit donc les phrases du type : " ouiaah, on a pâssé une ostie de belle soirée, yé trippant en chrisse ! ". Il faut plutôt dire : " C'était une soirée formidable, ce gentleman est des plus agréables ". Fini : " Richard est un méchant twitte je peux lui voir la face y m'énarve ! ". Bienvenue : " Ce personnage n'est pas des plus brillants, mais journées seraient plus clémentes s'il pouvaient s'éclipser ". Bref, un brin de courtoisie et de politesse. »

On comprend facilement que les témoins doutent du bien-fondé de cette remarque et que, bien au contraire, ils se confrontent souvent à une réalité linguistique qui leur déplaît profondément. Présentées aux étudiants en traduction de l'Université Laval, les mêmes phrases ont été plutôt valorisées en tant que ressources diaphasiques porteuses d'identité. Chez nos témoins - enseignants, les deux tenants de la correction linguistique – code oral / code écrit – et les variables sociolinguistiques *âge* et *stratification sociale* ont été les seuls à jouer en faveur de la tolérance, mais sans omettre pour autant les propos mobilisateurs à l'adresse des responsables de l'éducation : « les jeunes surtout utilise ce type de langage. Il faut corriger et éduquer » (12) ; « Je n'aurais pas publié de telles phrases. C'est dévalorisant pour ceux qui font des efforts en français » (6) ; « Ces paroles reflètent une réalité sociale. Langage oral, non écrit. Si les journaux étaient écrits dans cette langue, je m'abstiendrais de les lire » (8) ; « Ces exemples sont excessifs : une langue employée dans certains milieux,

certaines circonstances et surtout à l'oral » (15). La vitalité de la norme populaire a été abordée en perspective fonctionnelle et sociolinguistique par deux témoins seulement, dont la formation et l'activité extraprofessionnelle – poète, essayiste – supposent la familiarisation avec la variation. L'informatrice 10, ancienne enseignante dans l'enseignement supérieur en Roumanie, ne croit pas que l'oppression puriste soit nécessaire : « Les opinions des puristes n'influencent pas les gens qui parlent à la grande satisfaction de leur milieu. Aucun mot à bannir… » .

La transposition en français standard de France des phrases prétendues disparues de l'usage quotidien n'échappent pas, elles non plus, à l'examen critique des témoins. Deux informatrices ne sont pas dupes de l'apparente connivence du journaliste : « le français des formes prescrites est correct, mais pédant à l'oral » (15) ; « constatation un peu cynique et moqueuse du français parlé en France. On trouve en même temps ces deux niveaux de langue et parfois chez le même locuteur » (16).

Ces commentaires prouvent bien que « faire des efforts en français », être « puriste » à moyens limités par l'usage, « corriger et éduquer » sont autant de mots d'ordre pour les enseignants. Les deux normes qu'ils se partagent et qui n'arrêtent pas de mettre en difficulté les maîtres de français ne se prêtent plus à l'heure actuelle à la hiérarchisation traditionnelle. Les vertus fédératrices des langues européennes résident dans un certain *consensus* des usagers, dans la délimitation d'une zone de *convergences* dont l'enseignement doit se charger. Claude Hagège remarquait l'aboutissement à la fin du XX^{e} siècle de la tendance des *langues communes* à se fixer. Le Québec n'est pas étranger à la crédibilité du français comme langue fédératrice :

> « La fameuse Loi 101 ou Charte de la langue française est toujours en vigueur, malgré le désaveu permanent opposition à l'unilinguisme qu'elle institue […]. Son existence atteste que la préservation des langues par des mesures légales est tout aussi naturelle que leur promotion par des mesures du même type, comme les lois scolaires qui, dans de nombreux pays d'Europe, donnent une place dominante à l'enseignement en anglais. La défense du français par les Québécois est celle d'une langue que les hasards de la géographie ont ouverte à l'océan et à la mer, tout en ne l'empêchant pas de voisiner sur 2350 kilomètres de frontières terrestres, dans d'autres directions, avec diverses langues d'Europe. Son ouverture aux mers l'a répandue sur tous les continents. Le français n'apparaît plus comme une langue nécessairement liée au pouvoir » (HAGEGE, 1994 : 112).

Responsables de la transmission garantie d'une langue de qualité, les enseignants attendent des directives claires et réalistes, émises par des institutions gouvernementales. Le concept *langue de l'enseignement* prend maintenant la place qui lui est due dans tout débat sur la coexistence des normes en situation pédagogique. L'équipe de rédaction de *Terminogramme,* bulletin de recherche et d'information en aménagement linguistique et en terminologie, a consacré tout un dossier à la norme du français au Québec et à ses perspectives pédagogiques. Si le consensus semble réalisé en ce qui concerne le français écrit, il est loin de l'être dans la langue orale. On a remarqué dans les universités les réticences des futurs maîtres à modifier leur expression orale comme si toute tentative de ce genre étaient une atteinte à l'intégrité personnelle. Pour combattre efficacement les déficiences de l'expression orale des futurs maîtres, on a formulé les exigences auxquelles les directives attendues doivent répondre :

> « Les directives en matière de qualité de la langue orale devraient n'être ni trop populistes, ni trop puristes. La prise de position claire en faveur d'une langue orale de qualité doit cependant être faite dans le respect des

variétés ; elle devrait notamment tenir compte entre l'usage naturel de la langue et la capacité de s'ajuster linguistiquement aux diverses situations de communication.

En second lieu, il serait important que les futurs maîtres aient l'occasion de réfléchir sur les rapports entre langue et société. La société québécoise est marquée depuis toujours par ces rapports qui l'ont identifiée, qui la distinguent des sociétés voisines et qui conditionnent en bonne partie son développement. La langue française est bien davantage qu'une matière de curriculum. Le futur maître doit comprendre l'obligation qu'il a de fournir à tous ses élèves les moyens d'acquérir une langue de qualité, orale et écrite, une langue qui facilite leur avancement social, l'accès à l'information et à la culture, l'ouverture au monde, qui leur permette de transmettre leur pensée, de communiquer efficacement avec tous ceux qui partagent la même langue » (OUELLON-DOLBEC, 1999 : 18).

Il s'ensuit qu'au lieu d'imposer une norme étrangère par une pédagogie corrective, il vaut mieux que les maîtres et les élèves soient sensibilisés à la fonction sociale des normes linguistiques. Vue sous cet angle, la confrontation des normes au Québec soulève des problèmes similaires à ceux de toutes les zones de la francophonie, inclusivement de la France. Les imaginaires linguistiques des locuteurs ont un côté subjectif où les normes *prescriptives*, celles qui invoquent l'autorité d'une institution, que ce soit l'école ou bien l'Académie française, côtoient des normes communicationnelles de groupe, *indexantes*, génératrices d'*insécurité linguistique* (HOUDEBINE-Gravaud, 1998 : 28)

Se trouvant au cœur de l'action visant l'amélioration de la qualité de la langue, les enseignants assument la lourde responsabilité d'assurer une maîtrise du français qui corresponde aux besoins de la société québécoise et de la francophonie canadienne dans son ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Boyer, H., *Sociolinguistique. Territoire et objets*, Delachaux et Niestlé, Lausanne et Paris, 1996.

Brent, E., Vers l'élaboration des normes pédagogiques du français enseigné au Québec, in *Terminogramme*, n° 91-92, Publications du Québec, Québec, 1999, p.117-130

Cajolet-Laganière, Hélène – Martel, P., *La Qualité de la langue au Québec*, Institut québécois de recherches sur la culture, Québec, 1995.

Hagège, C., *Le souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe*, Odile Jacob, Paris, 1994.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie, *Imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles*, in *Limbaje şi comunicare. Expresie şi sens,* vol. VIII, Junimea, Iaşi, 1998.

Laforest, Marty, *Etats d'âme, Etats de langue*, Nuit blanche éditeur, Québec, 1997.

Meney, L., *Dictionnaire québécois-français pour mieux se comprendre entre francophones*, Guérin, Montréal, 1999.

Ouellon, C. – Dolbec, J., La Formation des enseignants et la qualité de la langue, in *Terminogramme*, n° 91-92, Publications du Québec, Québec, 1999, p.5-20.

Plourde, M. (sous la dir.de), *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Fides, Montréal, 2000.

Villers, Marie-Eva de, *Le vif désir de durer. Illustration de la norme réelle du français québécois*, Québec- Amérique, Montréal, 2005.

Walter, Henriette, *Honni soit qui mal y pense.L'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais*, Robert Laffont, Paris, 2001.

ÊTRE L'AUTRE PARTOUT.
LA QUÊTE IDENTITAIRE DANS LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE *DE FATOU DIOME*

Ioana-Maria PUȚAN
Université d'Ouest de Timişoara

Résumé : *Le thème de l'Autre représente un des thèmes principaux de la littérature francophone. Il ne s'agit pas de l'Autre comme résultat de l'opposition homme / femme, mais de l'Autre du point de vue social, ethnique. Dans son premier roman de facture auto-biographique,* Le Ventre de l'Atlantique, *Fatou Diome, femme écrivain française d'origine sénégalaise, aborde elle-aussi le thème de l'Altérité. Le roman décrit le mal de vivre de Salie, une jeune immigrée dans une France qui « dit bien la voie droite et chemine par des sentiers obliques » (Senghor, 199: 74), un territoire d'exil et d'errance, un pays qui n'arrive pas à accepter l'Autre avec son identité propre. Dans notre étude, nous nous proposons d'analyser la manière dont cette fille d'ici et d'ailleurs vit la « double altérite » – rejetée dans le pays qui l'a accueillie, elle est rejetée chez elle aussi. Où qu'elle aille, elle incarne l'Autre, sa destinée étant d'être en « perpétuelle rupture».*

Mots-clés: ***étranger, altérité, quête identitaire*.**

Depuis plusieurs années, la France voit émerger une nouvelle littérature : la littérature africaine d'émigration/d'immigration. Si dans la première moitié du XX^e^ siècle, on parle surtout des romans d'apprentissage qui mettent en scène « un personnage cherchant dans l'altérité une source d'enrichissement intellectuel ou culturel » (MAMBENGA-Ylagou, 2006: 273), les dernières années les romans mettent en scène des immigrés qui vivent le sentiment d'exclusion et de marginalisation, qui mènent une lutte permanente pour la survie dans une France qui, «dit bien la voie droite et chemine par des sentiers obliques» (SENGHOR, 1990: 74), un territoire d'exil et d'errance, un pays qui n'arrive pas à accepter l'Autre avec son identité propre.

Parmi les écrivaines qui ont choisi de décrire le mal de vivre des Africains qui ont quitté leur terre natale pour partir à la recherche d'une vie meilleure et qui finalement se trouvent pris entre un « espace originel déstructuré (…) et un monde extérieur qui les rejette et les marginalise » (MAMBENGA-Ylagou, 2006: 290), nous retrouvons Fatou Diome, une écrivaine d'origine sénégalaise qui vit depuis plusieurs années en France. Son premier roman, de facture autobiographique, *Le ventre de l'Atlantique*, publié en 2003,se construit autour du thème de l'Altérité. Il ne s'agit pas de l'Autre comme résultat de l'opposition homme /femme, mais de l'Autre du point de vue social, ethnique.

Roman autobiographique, *Le ventre de l'Atlantique* décrit les visages cachés de l'immigration à travers l'histoire de Salie, une jeune sénégalaise qui fait ses études à Strasbourg. Le roman est écrit à la première personne, Salie étant celle qui raconte au lecteur sa vie d'immigrée en France (et toutes ses désillusions) et la vie sur l'île natale, Niodor (la vie sociale, les traditions).

Fille d'ici et d'ailleurs, Salie vit la « double altérité » – rejetée dans le pays qui l'a accueillie, elle est aussi rejetée chez elle dès sa naissance, sa destinée étant d'être en « perpétuelle rupture ». Salie est aussi la voix de Fatou Diome, elle-même enfant illégitime et immigrée. Les deux parlent des femmes africaines, de leurs souffrances, des obstacles et des cruautés qu'elles rencontrent à chaque pas.

Être l'Autre car enfant illégitime…

L'Autre, Salie l'est depuis sa naissance. « Incarnation du péché, fille du diable » (DIOME, 2003: 85), Salie aurait dû être déclarée morte à la naissance car la tradition n'accepte pas les enfants issus d'un amour impossible qui transgresse les lois ancestrales. Ainsi, née dans un petit village, fruit d'une relation amoureuse consommé hors mariage, la jeune fille est rapidement et à jamais stigmatisée comme étrangère et bâtarde, étant placée en bas de l'hiérarchie sociale. Abandonnée par sa mère, c'est la grand-mère qui la prend chez elle et qui insiste que la fille porte le nom du père : « Elle portera le nom de son vrai père, ce n'est pas une algue ramassée à la plage, ce n'est pas de l'eau qu'on retrouve dans ses veines, mais du sang. » (DIOME, 2003: 84).

La tradition, on le sait : on ne badine pas avec cela. Et cela, surtout, dans un village situé sur une île lointaine, oubliée dans « le ventre de l'Atlantique ». Ici, les gens vivent selon des lois transmises d'une génération à une autre ; tous se connaissent, forment une grande famille. Alors, une fille dont on ne connaît pas le père, qui porte un nom étranger doit être bannie, répudiée. Heureusement pour tous, elle ne représente pas un grand danger car son nom sera vite oublié au moment du mariage. Incarnation de l'Autre, Salie est considérée même une sorcière, douée d'un pouvoir occulte.

Toujours en décalage avec le microcosme de son village, Salie veut aller à école. Mais, même à l'école, elle n'arrive pas vraiment à trouver sa place, car ses collègues, bien qu'enfants, semblent connaître déjà les lois ancestrales : une bâtarde, fille du péché ne peut être que méprisée, marginalisée. Même si encore un petit enfant, Salie incarne déjà l'Autre, l'étranger, l'inacceptable. L'instituteur, considéré lui-même un étranger car il n'était pas né sur l'île, dit à Salie : « Comme moi, tu resteras toujours une étrangère dans ce village » (DIOME, 2003: 89). C'est toujours lui qui voit dans l'éducation de la jeune fille le seul moyen qui lui permette un jour de quitter «ce panier de crabes», d'aller vers d'autres horizons où elle pourra être elle-même, malgré sa naissance sous le signe de la culpabilité. Par la suite, l'instituteur restera dans l'âme de Salie comme celui auquel elle doit sa «re-naissance» : « Je lui dois mon premier poème d'amour (…), la première chanson française que j'ai murmurée (…), mon premier phonème, ma première phrase française lue, entendue et comprise (…). Je lui dois l'école. Je lui dois l'instruction (…). Il m'a tout donné : la lettre, le chiffre, la clé du monde. » (DIOME, 2003: 74). En effet, c'est lui qui a changé le destin de la petite fille : attirée par les mots étrangers que les élèves prononçaient à la sortie de l'école, Salie commence à aller en cours sans que sa grand-mère le sache ; finalement, l'instituteur demande à la vieille femme d'inscrire sa petite-fille à l'école. C'est ainsi que Salie connaît le chemin de l'école contrairement à d'autres filles de son âge : elle a soif de liberté et pour cela, elle est décidée à apprendre, à découvrir le monde et ses cultures.

Petite, consciente de son destin pas comme les autres, Salie ne veut pas partager celui des autres femmes du village: mariage arrangé en fonction des intérêts de la famille, épouse soumise, illettrée, ayant comme seul métier « faire maman » ; elle veut être hors normes, être l'Autre : elle veut devenir une journaliste, une femme qui aie « le droit à la parole » (DIOME, 2003: 219).

C'est justement sa naissance sous le signe du péché qui lui donne la force de lutter contre les traditions, de poursuivre un destin différent de ce que le monde attendait d'elle en tant que femme : l'exil, l'errance. Méprisée par tous, elle comprend vite que seul le départ, l'évasion pourrait lui donner la chance de dépasser sa condition d'enfant illégitime dont la naissance a représenté un motif de souffrance, de honte et non pas de joie : « l'exil est devenu ma fatalité (…). Petite déjà, incapable de tout calcul et ignorant les attraits de l'émigration, j'avais compris que partir serait le corollaire de mon existence. Ayant toujours entendu que mon anniversaire rappelait un jour funeste

et mesuré la honte que ma présence représentait pour les miens, j'ai toujours rêvé de me rendre invisible » (DIOME, 2003: 261). Coupable pour une faute commise par sa mère, Salie se révolte. Elle choisit le chemin douloureux de l'exil. Partir signifie pour elle naître une deuxième fois, avoir la chance de choisir son destin, d'être libre. Partir signifie oser, prendre la parole. Partir signifie changer, évoluer, devenir une autre personne. Partir signifie aussi avoir non pas une identité, mais « des identités ». « Afin que le battement de mon cœur ne soit plus considéré comme un sacrilège, j'ai pris ma barque (…). L'exil, c'est mon suicide géographique. L'ailleurs m'attire, car vierge de mon histoire, il ne me juge pas sur la base des erreurs du destin, mais en fonction de ce que j'ai choisi d'être ; il est pour moi gage de liberté, d'autodétermination. Partir, c'est avoir tous les courages pour aller accoucher de soi-même, naître de soi étant la plus légitime des naissances » (DIOME, 2003: 262).

Ainsi, l'exil semble écrit dans sa destinée. Bâtarde, élevée par sa grand-mère, considérée toujours comme étrangère aux siens, l'exil devient pour Salie une sorte de refuge.

…Être l'Autre car immigrée…

Salie comprend vite que la France n'est pas vraiment « la Terre promise » que tous les immigrés s'imaginent, que le regard des Français vis-à-vis de l'Autre est lourd à porter et que la condition de Noir laisse peu de chances à une intégration réussie dans une société qui laisse peu de place aux immigrés. Ainsi, sa vie d'exilée ne sera qu'une suite «de journées de labeurs, de nuits d'insomnie » (DIOME, 2003: 15).

Les siens, restés sur l'île, ne s'inquiètent pas de son sort car finalement elle vit en France où tout va bien. Là-bas, il n'y a pas de maladies, il n'y a pas de difficultés. Salie a quitté son île natale au bras d'un jeune français. Malgré les prévisions de ses proches quant à l'avenir sombre de ce mariage « contre la nature », elle veut croire à une entente possible entre deux êtres ayant une couleur de la peau différente, et, par extension, entre deux cultures différentes. Mais, une fois arrivée en France, Salie comprend qu'un être est jugé selon son apparence et non pas selon ce qu'il est vraiment. Ainsi, la famille de son mari ne peut accepter une alliance avec une fille à la «peau minuit » : « Une fois chez [mon mari], ma peau ombragea l'idylle – les siens ne voulant que Blanche-Neige -, les noces furent éphémères et la galère tenace » (DIOME, 2003: 51). Elle avait quitté son village et choisi l'exil tout en croyant qu'ailleurs elle pourrait être elle-même et ne plus être perçue comme l'Autre. Mais, elle comprend vite que même en France elle sera l'Autre non pas à cause de sa naissance sous le signe du péché mais à cause de la couleur de sa peau.

Restée seule, sans un mari qui soit à ses côtés, Salie décide de poursuivre son chemin et de ne pas abandonner la lutte avec son destin. Elle continue ses études, travaille comme femme de ménage et comme nounou. Malheureusement, cette vie, ce n'est pas celle dont elle avait rêvée. Mais à qui en parler ? A son frère ? Pour Madické, la France représente le paradis terrestre ; alors, comment avoir pitié de sa sœur « installée dans une des plus grandes puissances du monde » (DIOME, 2003: 51) ? Pour sa famille et pour les autres villageois, Salie n'était qu'une feignante qui se contentait de faire des études au lieu d'être une épouse exemplaire : « comment aurais-je pu lui [Madické] faire comprendre la solitude de mon exil, mon combat pour la survie et l'état d'alerte permanent où me gardaient mes études ? N'étais-je pas la feignante qui avait choisi l'éden européen et qui jouait l'éternelle écolière à un âge où la plupart de mes camarades d'enfance étaient mariées ? » (DIOME, 2003: 51). En s'obstinant à ne pas rentrer chez elle la tête basse et à continuer à marcher sur le chemin qu'elle a choisi,

«un chemin complètement étranger aux miens » (Diome, 2003:52), Salie veut montrer aux siens qu'elle peut réussir seule malgré un destin qui a été contre elle dès sa naissance.

Rentrée chez elle, à Niodor, pendant les vacances, Salie essaie de mettre en garde les jeunes qui rêvent d'une vie meilleure en France et qui veulent y parvenir coûte que coûte. Elle leur parle d'un aspect de la vie en métropole que peu d'immigrés acceptent de faire connaître aux autres. Elle leur parle des « humains épuisés par une longue journée passée à tenter de survivre » (DIOME, 2003: 100), de tous ceux qui hantent «les bouches du métro », qui font la manche, qui squattent les églises, qui sont dans une perpétuelle clandestinité ; elle leur parle aussi de tous ces immigrés africains qui sont exploités, qui arrivent difficilement à avoir les papiers ; elle leur raconte aussi que dès l'aéroport, l'officier des douanes leur dit « Ça me saoule que vous veniez chercher votre fortune ici. Vous n'avez qu'à rester sous les cocotiers chez vous ». Ce que Salie veut faire comprendre aux amis de Madické pour lesquels la France est l'Eldorado tant rêvé, où tous leurs rêves pourront vite s'accomplir c'est que là-bas, ce qui compte c'est «la préférence épidermique » (DIOME, 2003: 203) : même dans le pays des Droits de l'homme, on rencontre des policiers racistes, des patrons qui exploitent leurs employés, des gens avec des clichés sur l'Afrique et les Africains. Pour les Français, les immigrés africains sont «d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers et ça, ce n'est pas écrit dans la constitution, mais certains le lisent sur votre peau » (DIOME, 2003: 203). Et ce sentiment d'exclusion n'est pas ressenti seulement par les immigrés clandestins, mais aussi par Salie, jeune étudiante.

Malgré ses bonnes intentions, Salie n'arrive pas à convaincre les jeunes habitants de Niodor de la vie minable qu'ils risquent de mener en France. Et cela parce qu'elle-même s'entête de vivre dans un pays qui ne sera jamais vraiment « chez elle » : « Comment pourrais-je faire comprendre à ces jeunes qu'il n'était pas évident de vivre en France alors que moi-même j'y habitais depuis tant d'années ? » (DIOME, 2003: 205). Pour ces jeunes, elle n'était qu'une individualiste, occidentalisée qui ne voulait pas que d'autres personnes jouissent d'une vie luxueuse de l'autre côté de l'Atlantique, dans le pays de toutes les possibilités. Pourtant, le refus de Salie de faire venir Madické en France n'est que la preuve de l'amour qu'elle porte à son-frère. Elle a mené une vie trop dure en exil, en tant qu'immigrée d'origine africaine pour qu'elle puisse prendre sur elle le rôle de «guide vers la Terre promise» de Madické.

Pourtant, malgré la distance immense qui la sépare de sa terre natale, Salie est accompagnée à chaque pas qu'elle fait sur la terre européenne par le souvenir «de la liberté d'autrefois», « du sable », « de la terre africaine ». En effet, ce n'est que le souvenir de sa terre lointaine qui est à ses côtés dans son exil choisi. En France, personne ne s'intéresse à quelle heure elle arrive à la maison, de ce qu'elle fait, si elle souffre ou si elle est seule. En France, elle n'a que son e-mail et le répondeur téléphonique. Il n'y a personne à côté d'elle qui lui sourie, qui lui parle, qui s'inquiète pour elle : « Je pensais à ma vie solitaire en Europe où personne ne se soucie de mes allées et venues, où ma seule serrure compte mes heures d'absence. Un e-mail ou un message sur le répondeur téléphonique, ça ne sourit pas, ça ne s'inquiète pas, ça ne s'impatiente pas, ça ne vide pas une tasse de café, encore moins un cœur plein de mélancolie » (DIOME, 2003: 220).

…Être l'Autre car « occidentalisée »…

Au fur et à mesure que le temps passe, les habitants de Niodor ne se content plus de mépriser Salie à cause de sa naissance suite à un amour interdit. Partie en France

à la recherche d'une vie nouvelle, Salie continue à être l'Autre parce que les proches considèrent qu'elle a pris une certaine distance quant aux traditions ancestrales selon lesquelles s'organise la vie de toute la communauté de Niodor.

Lors des premières vacances que Salie passe au village, une chose n'échappe pas inaperçue : elle était venue toute seule sans l'homme qui l'avait emmenée en France. Personne n'essaie de demander des explications à Salie. Pour eux, il y a une seule explication possible : Salie n'a pas su être une bonne épouse, c'est-à-dire une épouse soumise « à l'africaine ». Même s'ils lui avaient prédit dès le début l'échec de son mariage «contre la nature», les habitants de Niodor ne reprochent qu'à Salie son divorce : « J'étais venue sans l'homme blanc qu'ils avaient d'abord rejeté, avant de l'accepter par manque d'emprise sur moi (…). On me reprocha mon divorce (…) : si un homme quitte sa femme, c'est qu'elle n'a pas su être une bonne épous e» (DIOME, 2003: 68).

Rentrée chez elle, Salie devient de plus en plus consciente du fait que le chemin qu'elle a choisi dans sa vie est complètement différent de celui qu'une femme africaine, par la tradition, est obligée d'emprunter : « J'enviais leur sérénité [des femmes], ce confort psychologique qu'elles tiraient sans doute de la fermeté de leurs convictions (…). Menhirs sur le socle de la tradition, le tourbillon du brassage culturel qui me faisait vaciller les laissait indemnes. Elles suivaient leurs lignes, je cherchais la mienne vers une autre direction ; nous n'avions rien à nous dire » (DIOME, 2003: 69).

En quittant son village natal, Salie laisse aussi derrière elle tous les coutumes et les traditions que les villageois respectaient de génération en génération : le droit d'aînesse, la soumission de la femme qui ne pouvait régner que dans la cuisine, le mariage arrangé, l'islamisme qui demandait à la femme de se couvrir, le pouvoir des marabouts et des esprits maléfiques, le droit de vie et de mort sur un enfant bâtard. Quand Madické se décide de faire appel à un marabout pour l'aider à partir en France, Salie se révolte : pour elle, les rituels de ces marabouts ne sont que des mensonges, des moyens pour soustraire de l'argent aux gens. Pour Madické, l'attitude de sa sœur n'est que la preuve que celle-ci a changé sous l'influence négative de l'Occident, qu'elle est devenue une « Autre », différente de tous ceux qui habitaient sur île et qui avaient une grande considération pour les marabouts : « Tu les [les marabouts] dénigres toujours sans aucune raison (…). Tu crois avoir percé tous les mystères à l'école ! T'es vraiment occidentalisée. Mademoiselle critique maintenant nos coutumes » (DIOME, 2003: 161). A cela s'ajoute le refus de Salie d'aider son frère : Madické y voit seulement l'attitude égoïste de sa sœur qui, devenue « une européenne », n'accepte plus d'aider ces proches : « Tu es devenue une européenne, une individualiste. Un gars du village revenu de France dit que tu réussis très bien là-bas (…). Avec tout le fric que tu gagnes maintenant, si tu n'étais pas égoïste, tu m'aurais payé le billet, tu m'aurais fait venir chez toi » (DIOME, 2003: 183).

Même les autres femmes évitent Salie car la jeune femme ne leur ressemble pas. Elle n'appartient plus à leur univers ; quant à toutes ces femmes, épouses soumises, elles n'appartiennent non plus à l'univers de Salie. Ainsi, elles finissent par s'éviter mutuellement, chacune suivant le chemin que son destin lui a tracé : Salie, le chemin de l'écriture, de la lecture; les autres femmes, le chemin de la famille, des occupations habituelles d'une femme africaine : la cuisine, le mari, les enfants. Si Salie essaie de ne pas juger la manière de vivre de toutes ces femmes, celles-ci lui reprochent son mode de vie occidental : « Ma présence les dérage. Depuis longtemps, elles me considèrent comme une feignante (…), une égoïste qui préfère s'isoler (…) que de participer aux discussions (…). Elles me regardaient écrire, errant d'un coin à l'autre et ça les agaçait.

Je lisais leurs reproches sous leurs cils noirs, mais mon silence les désarmait ; elles faisaient mine de m'ignorer. Mon stylo continuait à tracer le chemin que j'avais emprunté pour les quitter. Chaque cahier rempli, chaque livre lu, chaque dictionnaire consulté est une brique supplémentaire sur le mur qui se dresse entre elles et moi» (DIOME, 2003: 197). Ainsi, l'éducation dresse une barrière entre Salie et les autres femmes, une barrière qui lui permet de trouver la tranquillité nécessaire pour écrire. Pour Salie, l'écriture devient une forme de liberté car elle peut prendre la parole et oser faire tout ce que sa mère n'a pas pu faire. En France, c'est grâce à l'écriture que la jeune femme se sent plus proche des siens car c'est avec son stylo qu'elle « déterre les mots et découvre des vestiges en traçant sur [son] cœur les contours de la terre qui [l']a vue naître et partir » (DIOME, 2003: 259).

Revenir chez elle, dans son village natal, devient pour Salie synonyme de voyager à l'étranger. Elle est consciente qu'elle a changé, que sa vie en Europe l'a changée, l'a transformée en « l'Autre », incomprise, méprisée. Rentrée au village, tout le monde l'accueille les bras ouverts ; tous viennent lui rendre visite. Mais, est-ce qu'ils le font parce qu'elle leur a réellement manqué ou parce qu'ils attendent de sa part des cadeaux ou même de l'argent ? « Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue à appeler les miens. Je ne sais plus quel sens donner à l'effervescence que suscite mon arrivée » (DIOME, 2003: 190). En plus, tout le monde s'attend à ce qu'elle emmène son frère avec elle en France : «Tu ferrais mieux d'emmener ton frère au lieu de te trouver des prétextes pour encore le laisser là. Sache que tout le monde ici pense que t'es égoïste de pas l'aider à partir» (DIOME, 2003: 205). Même si finalement Salie envoie à son frère une somme d'argent pour l'aider à ouvrir sa propre boutique au village, celui-ci n'hésite pas à critiquer son attitude : ce qu'il veut c'est aller en France, la terre promise et non pas travailler dans son village. Madické considère que si Salie ne veut pas rentrer pour toujours au village et qu'elle l'oblige d'y rester malgré ses rêves de devenir un grand footballeur en France c'est parce qu'elle a trahi sa terre natale, qu'elle l'a oubliée à cause de sa vie parfaite qu'elle mène en Europe : « Si tu trouves que c'est mieux de se débrouiller au pays, pourquoi ne reviens-tu pas, toi ? (…) Cette terre où tu veux me garder, cette terre, ça te dit encore quelque chose à toi ? Mais non, mademoiselle ne se sent plus chez elle ici. Tu veux que je reste ici, et toi, pourquoi t'es partie, toi ? » (DIOME, 2003: 258).

Salie est une « Autre » même pour les gens qui ne la connaissent pas. A M'bour, quand elle veut louer une chambre à un hôtel, le réceptionniste lui parle comme si elle était une étrangère et non pas une Sénégalaise qui était venue passer les vacances dans son pays natal : « ″-Je suis en vacances, voilà mon passeport et ma carte de résident″, ″-Ah, une Francenabé (…) ! Bienvenue chez nous !″ Bienvenue chez nous, comme si ce pays n'était plus le mien. De quel droit me traitait-il d'étrangère, alors que je lui avais présenté une carte d'identité similaire avec la sienne ? Etrangère en France, j'étais accueillie comme telle dans mon propre pays » (DIOME, 2003: 228).

Seul l'instituteur voit en Salie la même jeune fille qui, autrefois, entrait en cachette dans la salle de classe pour suivre ses cours, qui a triché, a volé, a menti et a trahi la personne qu'elle aimait le plus, sa grand-mère, seulement pour pouvoir aller à l'école, cet endroit où la tradition lui refusait l'entrée. L'instituteur continue à voir en Salie la jeune fille qui a voulu apprendre pour avoir la chance de changer sa vie non pas en devenant une immigrée clandestine qui lutte à chaque moment pour sa vie, mais, au contraire, en faisant ses études en France. Pour lui, Salie est restée même une « erreur » de Dieu : elle aurait dû être un garçon et non pas une fille car, dès son enfance elle préférait jouer avec les garçons plutôt qu'aider les femmes à préparer les repas ou

accomplir les tâches ménagères. Grande, Salie évite toujours l'entourage des femmes dont les seuls sujets de discussion sont la cuisine et leurs progénitures : « Je constate que tu n'as pas changé. Tu as grandi mais tu es restée le garçon manqué de la maison, tu évites encore les commérages de bonnes femmes. J'ai toujours compris que tu quitterais ce panier de crabes, mais je suis content de voir la petite liane bien enracinée » (DIOME, 2003: 195).

Malgré l'attitude de l'instituteur, Salie finit par ressentir vivement son « altérité ». Le temps qui s'est écoulé depuis son départ et la distance qui sépare la France de son village natal, ont tout transformé. Ils ont transformé Salie ; maintenant plus que jamais elle est l'Autre. Ils ont transformé aussi les rapports entre les gens : les amitiés ont peu à peu disparu ; les proches ne la comprennent pas ; elle ne peut pas leur avouer sa tristesse, sa mélancolie ; elle ne peut pas leur parler du sentiment paradoxal qui l'habite : en France, c'est l'Afrique qui lui manque, de retour, dans son village natal, c'est la France qui lui manque : « Soudain, je me sentis isolée. Avec qui parler ? (…). Chez moi, j'étais nostalgique de l'ailleurs, où l'Autre est mien autrement. Et je pensais à ceux qui, là-bas, trouvent ma tristesse légitime et me consolent, quand l'Afrique me manque (…). Evoquer mon manque de France sur ma terre natale serait considéré comme une trahison, je devais porter cette mélancolie comme on porte un enfant illégitime, en silence » (DIOME, 2003: 209).

…Enfin, être un « être hybride ».

Fille d'ici et d'ailleurs, Salie comprend finalement qu'elle ne peut plus être entièrement africaine, de même qu'elle ne peut pas être entièrement européenne. Choisissant l'exil, Salie finit par ne plus avoir une simple identité, mais, tout au contraire une identité complexe, où se mélange quelque chose de l'Afrique et quelque chose de la France : «Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent leur orgueil et se contentent de s'additionner» (DIOME, 2003: 210).

Quand son frère lui demande de laisser derrière elle la vie menée en France, de nier sa nouvelle condition d'européenne, Salie se rend compte qu'elle ne peut pas choisir entre son pays natal et son pays d'adoption. Elle est chez elle à Niodor, sur une île oubliée dans « le ventre de l'Atlantique » mais aussi, en France, à Strasbourg, où elle mène sa vie d'exilée, avec ses joies et ses souffrances.

Ainsi, Salie finit par dépasser altérité : il est vrai qu'elle restera à jamais l'Autre sur son île car elle est l'enfant du péché et en plus elle est devenue une occidentale ; il est vrai aussi qu'elle restera à jamais l'Autre en France, dans son pays d'accueil, car elle est une immigrée et en plus elle a la « peau minuit ». Mais, ce qui est important, c'est qu'elle se considère un « être hybride » qui ne peut choisir entre deux identités qui la définissent en égale mesure. Elle est consciente de son « double-soi » : un « moi d'ici » et un « moi de là-bas ». Elle ne veut pas opposer Niodor à la France, mais tout au contraire elle veut les additionner, les mélanger : «Ainsi, personnage hybride, tiraillé entre deux pays, Salie tente de créer son espace personnel, son *troisième espace*, sur une feuille blanche, à l'aide de son stylo» (AGNEVALL, 2007: 4).

A travers l'histoire de Salie, Fatou Diome dit la difficulté de l'être humain d'«être l'Autre partout » et insiste sur le fait que l'identité doit se vivre comme un tout. Salie ne veut pas choisir, elle est Africaine et européenne à la fois : «La quête identitaire, la quête de soi de Salie, traverse tous ces espaces (africains, européens) et se revendique de chacun d'eux, malgré l'opinion générale et contre toute logique d'exclusion » (BOUDREAULT, 2006: 5). Elle se veut « une citoyenne du monde »

avec une grande liberté de mouvement qui rejette les frontières tracées par les hommes qui ne font que « blesser la terre de Dieu» (DIOME, 2003:254). Ainsi, la patrie de Salie se trouve partout et nulle part, car elle finit par se considérer chez elle où qu'elle aille sur terre : «Je cherche mon pays là où on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire (…). Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi» (DIOME, 2003 : 296).

BIBLIOGRAPHIE

Agnevall, P, *La dichotomie entre le centre et la périphérie dans Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*, thèse, Växjö Universitet (Suède), 2007, sur http://www.diva-portal.org/

Boudreault, L, *Identité et appartenances multiples: les savoirs de la littérature*, sur www.ulaval.ca/ Diome, F, *Le Ventre de l'Atlantique*, Hachette, Paris, 2003

Mambenga-Ylagou, F, *Problématiques définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration*, in CAUCE, Revista internacional de Filología y su Didáctica, nº 29, 2006

Senghor, L.S., *Hosties noires* in *Œuvre Poétique*, Seuil, Paris, 1990, [1948].

UN QUART DE SIÈCLE DE l'HISTOIRE MODERNE DU QUÉBEC CHEZ FRANCINE NOËL

Edelina-Lavinia ŞTEFAN
Université "Alexandru Ioan Cuza"

Résumé : *Francine Noël fait partie des écrivains canadiens francophones dont les histoires littéraires donnent peu d'informations en raison de sa contemporanéité même. Auteure d'un cycle important de romans qui ont joui d'un grand succès, elle s'inscrit parmi les auteurs québécois qui ont présenté à fond les milieux intellectuels montréalais depuis la Révolution tranquille jusqu'à nos jours.*

Pour faire connaître plus de détails sur la période du dernier quart du vingtième siècle, nous allons suivre l'évolution des trois générations de la trilogie (en partant de la Révolution tranquille reflétée dans le roman Maryse, en continuant avec l'accomplissement professionnel de la génération d'étudiants, dans le roman Myriam première, pour aboutir aux problèmes du devenir des enfants dans une société stable qui a suivi la Révolution tranquille et à l'ère de la mondialisation, dans le roman La conjuration des bâtards). Notre approche portera sur les aspects historiques de la Révolution tranquille jusqu'à la mondialisation. Ce parcours nous permettra de voir quel est l'état du problème pour arriver à l'idée que le personnage est subordonné au contexte historique.

Mots-clés: ***évolution, Révolution tranquille, mondialisation.***

Auteure contemporaine qui jouit d'un grand succès, Francine Noël s'impose dans la littérature canadienne francophone comme un moment décisif. Sa technique d'écriture centrée sur la pratique du détail qui remonte à sa surconscience linguistique ainsi que sa façon de penser la langue avec une légèreté voulue qui donne l'impression d'un langage familier, même populaire, l'insertion dans ses romans des passages historiques, des thèmes contemporains reflétant le caractère sociolinguistique de cette littérature, le mélange de fantaisie et de sérieux par le passage de la rêverie à la réalité, tout cela a laissé des traces dans le paysage littéraire québécois. Dans ses romans, *Maryse*, *Myriam première* et *La conjuration des bâtards*, elle a réussi à présenter à fond les milieux intellectuels montréalais depuis la Révolution tranquille jusqu'à nos jours.

Son premier roman, *Maryse*, paru en 1983 n'est qu'une fresque de la société québécoise. À travers des personnages tels Maryse, Marité, François Ladouceur, présentées à l'âge de la jeunesse durant la Révolution tranquille, la vie estudiantine/ intellectuelle et politique y est minutieusement décrite. Le deuxième roman, *Myriam première* qui présente dans une vision plus diachronique les mêmes personnages, a été laissé un peu de côté par la critique, à cause du succès que *Maryse* a connu. Francine Noël se propose d'y donner une vision plus féministe au concept d'héritage québécois en se servant des personnages tels Myriam et ses deux grand-mères présentés en contraste, Alice Ladouceur et Blanche Grand'maison. L'œuvre qui est un mélange d'imaginaire et de réel, décrit l'univers enfantin de Myriam, ses amis, la vie de Maryse en tant que femme et en tant qu'écrivaine, celle de leur entourage, du milieu théâtral de Montréal. Le dernier roman de la trilogie, *La Conjuration des bâtards* suit la même façon d'écriture. Nous y retrouvons ces personnages à un âge mature, soumis au contexte historique.

Pour faire connaître plus de détails sur la période du dernier quart du vingtième siècle, nous allons suivre l'évolution des trois générations de la trilogie avec une

attention accrue aux aspects historiques qui ont eu lieu à partir de la Révolution tranquille jusqu'à la mondialisation.

Maryse reflète un aspect particulier du combat identitaire et séparatiste, à savoir la Révolution tranquille des années '70. En dehors du contexte historique, Francine Noël décrit des jeunes étudiants en littérologie, en droit ou en politique de la période 1968-1975. Ainsi, Maryse est-elle d'abord étudiante en littérologie, puis enseignante dans le département du français langue ornementale du Cégep Laure-Gaudreault et enfin dramaturge. C'est le roman de la transformation de celle-ci qui aboutit au goût de l'écriture: "Elle n'était plus hors d'ordre, hors- propos, hors- texte; la question et toutes les questions, étaient exactement celles qui l'intéressaient et comme elle entendait les formuler" (1987: 404). Son amie, Marité, est avocate et présentée comme l'opposé de celle- ci. Si Maryse considère le mariage comme une "institution décadente" (1987: 31), Marité est une passionnée et lorsqu'elle aimait quelqu'un c'était intense et quasi-irrévocable. François Ladouceur est étudiant en logologie, puis enseignant. Amoureux de Maryse, puis mari de Marité, il est un "écrivain" toujours à l'ombre de celle-ci à cause du rôle du père qu'il considère plus important. D'autres personnages qui apparaissent dans le roman mais dont le rôle n'est pas tellement important par rapport aux deux romans mentionnés plus haut, sont le poète Oubedon et sa muse Elvire. À la différence de Maryse qui a connu le succès seulement après la mise en scène de sa pièce *l'Œuf d'écureuil*, Oubedon, l'opposé de celle-ci, est apprécié sans avoir une écriture "profonde".

Francine Noël se propose de suivre le destin de ces personnages dans les deux autres romans, de sorte que dans *Myriam première* nous remarquons l'accomplissement professionnel de la génération d'étudiants. Maryse devient un dramaturge reconnu. Le récit syncopé qu'elle pratique est, selon Fred, un trait de postmodernité (s. a.: 237). Le succès de sa pièce de théâtre représente la réussite de Maryse qui avait éveillé chez Myriam une conscience historique qui équivaut à la transmission de l'expérience féminine d'une génération à une autre, d'une histoire réécrite des femmes du Québec à une génération plus jeune: "Jusqu'à la fin de ses jours, elle se souviendra du spectacle dans ses moindres détails, jusqu'à très vieille" (s. a.: 499). Le devenir des enfants dans une société stable qui a suivi la Révolution tranquille est également relevé par *Myriam première*. Ainsi, Myriam devient-elle le porte-parole de sa génération. Elle va continuer le travail de Maryse contre l'effacement du "passé". La petite fille reçoit également, par voie orale, de la part de Lilith son arbre généalogique féminisé (les 13 générations), en devenant ainsi le symbole du féminin oublié. Avec son don ("le pouvoir d'empathie"- "sentir l'angoisse des gens et parfois l'heure de leur mort" (s. a.: 445) - Myriam remplacera sa grand-mère Alice dans le cycle des vies féminines.

Les références historiques et politiques ne manquent portant pas de ce deuxième roman. Nous y retrouvons non seulement des allusions au siège de Grenade de 1492 (s. a.: 50), mais aussi à la situation du Québec après le référendum de mai '80 (s. a.: 130). Ce sont des séquences auxquelles Francine Noël reviendra dans un roman qui proposera une vision globale du monde

Avec la *Conjuration des bâtards* nous nous retrouvons dans le contexte de la mondialisation. Le destin des personnages y est suivi avec la même minutie. Maryse est écrivaine, son amie Marité est députée à Québec, François est professeur et écrivain, Myriam est comédienne, tandis que son frère Gabriel est médecin. Elvire et Oubedon y figurent toujours en tant que muse et respectivement poète. Les relations et les rapports entre les personnages y sont complexes à la différence des deux autres romans. *La Conjuration des bâtards* nous laisse découvrir Maryse et Laurent avec leurs deux

enfants, Alexis et Agnès au Mexique, lors du Sommet de la Fraternité. Mais le destin de Maryse est parsemé de malchance. Au début, elle se confronte à des problèmes d'adoption à cause de sa "fragilité émotive depuis la maladie du premier enfant", des "lourds antécédents familiaux, schizophrénie, alcoolisme et surtout les romans qu'elle a écrits" dénotant une "violence gratuite, sauvage" et de son "théâtre érotico- politique" (1999: 55). Tout comme l'amant d'Elvire, Maryse ressent le même "désarroi d'homme du Sud transplanté à Montréal, le courage qu'il lui a fallu pour ne pas crever, ses regrets refoulés"(1999: 108). Elle est obsédée par un passage de George Sand ("…le lit cramoisi où ma mère accoucha d'un fils aveugle…", qui en '86 devient réalité: son enfant malade, Claudio, est mort lors de son départ à Montréal, son autre fils Alexis deviendra aveugle:

> "Une tristesse chronique s'était abattue sue elle, la pénétrant comme le froid de Montréal, cet hiver- là. Un sentiment d'échec. La course aux traitements pour Alexis, les désillusions, l'impuissance, la dérive. La recherche d'un psy qui ne soit ni fou ni imbécile…" (1999: 261-262).

Seulement l'adoption d'Agnès lui avait redonné la paix. L'angoisse de la mort dont Maryse veut épargner ses enfants ne la quitte pas dans ce roman non plus: "Elle n'accepte pas que les enfants aient le fardeau de la mort de leurs parents" (1999: 351). En tant qu'écrivaine, elle préfère s'exprimer en français et se faire traduire en espagnol. À travers sa pièce *La Terre des Métis* elle restera à jamais dans l'esprit des Québécois.

François Ladouceur complète Maryse. Son écriture *La Saga des Survivants* n'est qu'une suite de la pièce de Maryse *La Terre des Métis*. Selon lui, elle traite quelques thèmes qui se retrouvent dans la pièce de Maryse. Esprit critique, "il lui semble que Maryse dit parfaitement les choses alors que lui bredouille et louvoie" 1999: 469). François reste toujours son critique le plus perspicace, étant le seul à observer dans l'œuvre de Maryse l'apparition de la figure du père pardonné.

Adrien Oubedon y apparait toujours comme poète national, sauf que l'écrivaine insiste en quelque sort sur sa vie privée comme pour prouver encore une fois des aspects de vie quotidienne. L'auteure y trace les difficultés matérielles auxquelles il se confronte (1999: 180- 181). En tant que père, il est un raté. Même s'il a deux enfants, il refuse de reconnaître Tristan. En tant que mari, il néglige Elvire qui trouve un amant, Cher Antoine. Son métier d'écrivain ne lui laisse pas le temps d'accomplir ses devoirs familiaux. Cependant, il reconnait le rôle important de cette muse dans sa vie. Son destin est tout aussi cruel que celui de Maryse, sauf que lui, malade de cancer, se suicide, tandis que Maryse en mort dans un attentat.

Francine Noël ne renonce pas à son projet de présenter une trilogie. Si le roman *Maryse* est construit comme une chronique avec une action simple (une histoire d'amour), *Myriam première* en est plus. L'auteure y joue avec le temps, y raconte plusieurs histoires en parallèle, y introduit des passages fictionnels. Même si c'est une suite de *Maryse*, son intention n'est pourtant pas de refaire ce roman, mais de présenter un monde différent. Nous y observons les préoccupations d'une époque postmoderne des années '80. Donner une image à la fois de l'ensemble c'est une technique proposée également dans *La conjuration des bâtards*, sauf que dans cette œuvre la vision est plus large. Pour y aboutir, Francine Noël entraine davantage des personnages, tels la prostituée Mercedes Rio, la puéricultrice La Congolaise, l'agronomme Quán, le philosophe et le professeur à la Unam José Pedral, l'homme d'affaire Jim Smith, le psychiatre animalier Pavón, l'ortophoniste Allan Cohen. Dans le contexte du Sommet

de la Fraternité, nous y percevons des thèmes d'intérêt global, à savoir le "blocage mondial", "l'incapacité d'agir à travers les organismes existants", leur impossibilité d'éradiquer la misère et la violence comme "conséquence d'une absence d'éthique". La solution qui s'impose serait une "entité indépendante des États et des regroupements d'États, indépendante des religions, des pouvoirs économiques, des médias, quelque chose de diffus qui entrave leurs rouages, mêle les cartes et change les mentalités. Un réseau à l'échelle planétaire ayant des ramifications dans tous les secteurs d'activité. Il faut regrouper des gens désintéressés capables de faire des choix courageux" (1999: 211). D'autres thèmes abordés au Sommet sont le tourisme sauvage dont sont victimes les pays de l'Europe de l'Ouest, le stockage, la vente de l'eau, la pêche, la nappe phréatique (1999: 166).

L'écrivaine construit de façon remarquable la nouvelle époque qui commence en 2000:

> "L'an 2000 est un gadget publicitaire pour forcer la consommation, une cloche qu'ils essaient de faire dans le temps. Ils peuvent toujours essayer, le temps n'est rien d'autre qu'une mocherie incommensurable. Mais autrement, c'est intérieur et subjectif. Relatif, a dit Einstein. Tout le reste est de la frime, des tentatives du corps social pour nous donner l'impression d'exister et d'être ‹‹historique››" (1999: 486).

Le nouveau millénaire suppose également des organismes stables, tels l'ONU. Les débats sur l'Angleterre qui devrait sonner l'ouverture d'un millénaire, proposent en guise de conclusion la démocratie:

> "Mieux valait entrer dans le nouveau siècle en 24 mouvements distincts, correspondant au 24 fuseaux horaires striant déjà la planète comme une orange qu'on s'apprête à peler. Ce qui, bien sûr, n'empêcherait pas chaque république, royaume, fédération, département, comté, cité, quartier, rue, ruelle impasse, de faire vibrer, à l'heure de Greenwich, orgues et trompettes, cloches…, et de les brandir une autre fois à l'heure locale… Bref, chacun serait libre de vibrer à sa guise" (1999: 491).

D'autres références de l'auteure portent sur le problème de l'espionnage: "Au Québec, le FLQ était infiltré, les groupuscules de gauche l'étaient. Un ministre indépendantiste a été en contact avec la GRC pendant des années" (1999: 424).

La Conjuration des bâtards nous offre également la réflexion de Francine Noël sur les gens qui ne connaissent pas leur origine, sur les Métis. *Le Petit Robert* (1996) mentionne pour *métis* le sens de "quelqu'un dont le père et la mère sont de races différentes". Tout comme Francine Noël, Maryse "prenait conscience d'avoir, elle aussi, d'elle-même, quelque chose à dire" (1987: 418). Le fait d'être le porte- parole de l'écrivaine est à nouveau mis en évidence dans *La Conjuration des bâtards* par le titre de la pièce *Terre des Métis*. Le problème de l'identité culturelle y est très bien marqué: Le métissage culturel "bardasse le monde" (1999: 117). Cet aspect cause des débats et conduit non seulement à l'affaiblissement des races mais aussi à celui des cultures:

> "Ça cause, et très fort. Ça dit que le métissage mène à l'affaiblissement des races et des cultures. Ça parle de dégénérescence, décadence, dégradation, de pureté perdue, bref, le métis serait une mixture

> imbuvable, empoisonnée, fatale. Ça craint! Ça craint de disparaître, de se voir absorbé, acculturé, amalgamé, dilué, avalé par la barbarie et la bâtardise" (1999: 117).

Pour ne pas fatiguer le lecteur, Francine Noël gère de façon remarquable le rapport fiction- réalité. Les passages historiques sont délimités par des écarts dans l'imaginaire. L'écriture de la fiction permet à l'auteure la liberté totale de s'exprimer. Nous retrouvons dans le dernier roman de la trilogie, tout comme dans les autres œuvres, des personnages imaginaires: Fred matérialisé en Diable Vert, l'archange Gabrielle. Une nouveauté est la présence de Dieu dans le bar du diable, avec son pigeon Yaveh et Allah. La sorcière Lilith mariée avec Gabriel, a perdu son don à cause du cancer.

L'identité culturelle, la génétique, le racisme sont bien saisis par le Diable Vert dans le nouveau millénaire: "Vous baignez dans un angélisme planétaire inter- racial de bon aloi. Vous vous défendez d'être racistes alors même que vous êtes empêtrés dans des machines énormes comme l'identité culturelle et la génétique" (1999: 201). Par le biais de la famille O'Sullivan de *La Conjuration*, nous observons une présentation en opposition du Québec et du Mexique. L'élément qui les lie et que l'écrivaine préfère mentionner est la lutte contre l'acculturation: "Il y a entre les deux pays collés sur les States, beaucoup de similitudes et la même lutte contre l'acculturation" (1999: 268).

Francine Noël énumère les métis, les bâtards de son roman: Ignacio, un métis culturel à cause de sa double ascendance (moitié mexicain, moitié américain), Clara, Tristan et Lilith ne connaissent pas leur père, Mercedes a eu un enfant bâtard, la fille de Mariana, Elvire, Mariana elle- même est bâtarde et métisse, Bérénice est mulâtre et cher Antoine exilé. "Ils sont tous dans la marge, le vide, le chevauchement", ils sont des exilés, des bâtards, des métis, des déclassés. "Ils n'ont pas de loi, ou en ont plusieurs" et tirent leur force de leur marginalité (1999: 434).

Bien que toute récente dans la littérature canadienne québécoise, Francine Noël s'avère être un critique ardent de son temps. *La Conjuration* abonde de références historiques. En tant qu'historienne, elle "n'est pas au- dessus du temps, de la politique, des idéologies". Elle est "toujours d'une culture et d'une époque" parlant d'abord à ses contemporains (1999: 257). Les séquences historiques font la preuve d'un esprit autodidacte. Nous apprenons ainsi que René Lévesque en tant que premier ministre du Québec entre 1976 et 1985 a failli l'indépendance de l'État, du référendum de 1980 (1999: 153), de la prise de Grenade de 1492, de l'édit de Nantes (1999: 215), de la bataille de Lépante contre les Turcs, du commandant Juan d'Austria, bâtard de Charles Quint (1999: 245).

En tant qu'écrivaine québécoise se situant toujours à "la croisée des langues" (Gauvain, Lise, 1995) Francine Noël envisage le plurilinguisme comme "stratégie textuelle" (GAUVAIN, Lise, 1999) en mettant toujours en cause son rapport avec le français qu'elle doit reconquérir à tout moment. Tout comme dans les autres romans nous retrouvons dans *La Conjuration des bâtards* un mélange de français hexagonal et de franco- québécois, de joual, d'anglais et d'espagnol. Le problème des langues ne manque pas d'être traité, même à l'heure de la mondialisation:

> "Les langues n'ont pas de valeur intrinsèque… Elles sont des moules pour la pensée, des façons d'appréhender le monde et d'établir des relations entre les sujets. Or l'imposition d'une langue- justifiée par l'efficacité ou

> l'esthétique- n'est rien d'autre qu'une marque de pouvoir. La meilleure langue est celle du plus fort" (1999: 327).

La langue des métis, le pidgin, le créole font autant des sujets de débat du Sommet.

Le franco- québécois et l'accent du pays sont facilement reconnaissables par Lilith (1999: 131). L'accent montréalais trahit l'identité de la journaliste Bérénice (1999: 48). Les Québécois comprennent l'espagnol, même si c'est pas leur langue (1999: 183). C'est peut- être l'explication pour la présence de cette langue dans les romans de Francine Noël et pour sa préférence d'être traduite en espagnol. Nous retrouvons dans le roman bien des mots espagnols, utilisés en général par les enfants de Maryse, Alexis et Agnès, et surtout par la petite fille lors de la mort de sa mère, comme un refus d'accepter la cruelle réalité: *hermana* pour *sœur*. *Tenemos problemas, lo siento mucho* pour *On a un problème, je regrette beaucoup*, *No se preocupe* pour *Ne vous en faites pas*, *camarones* pour *crevettes*, *pueblo* pour *village* etc. Les Canadiens français dominés longtemps par les anglophones souhaitent imposer leur norme locale. C'est pourquoi les Métis se sont battus dans l'Ouest pour sauvegarder la langue française et la religion catholique (1999: 339- 340). L'introduction du passage où Shitty Jim atteint la guitare d'Alexis est une profanation, une raison pour purifier l'objet (1999: 60). C'est en fait de l'hostilité envers tout ce qui est anglais. Pour Agnès, la fille adoptive de Maryse le solide accent montréalais est la norme. L'auteure ne néglige pas le rapport entre la langue dominante et la langue dominé. Les remarques qu'elle introduit sur les deux langues en contact, le français et l'anglais détendent l'atmosphère au Sommet. Le français est une "langue d'apparat dans une joute où les lancers officiels se font en anglais" (1999: 118).

La Conjuration des bâtards abonde en anglicismes et en mots espagnols utilisés sous la forme d'emprunts directs, tels: *kidnapper*, *tchéquer*, *by the look*, *fast-water*, *drive* etc. Parfois des traductions des divers mots apparaissent dans le texte: *Chilangos* désigne "le nom des habitants du Mexique", *aubain* est un "étranger", est "celui qui vient dans un pays sans en prendre la nationalité", *étonné* a comme correspondant anglais *stone* et espagnol *pacheco*, *sandwich* est un anglicisme qui s'est impose en français et dont le correspondant en espagnol est *bocadillo*. Le correspondant anglais du mot *troc* est *barter*. Le mot *salada* n'a pas d'équivalent dans la culture québécoise. En français il se traduirait plus ou moins "elle a du chien".

Dans une ère de la mondialisation, Francine Noël ne trahit pas son origine et n'hésite pas à gérer des faits historiques dans le contexte de l'histoire du Québec. L'échec du référendum de 1980 qui offrait la possibilité au Québec de devenir un État souverain en est un exemple. En même temps ses personnages sont subordonnés au contexte historique qui marque de façon radicale leur existence.

Les romans de Francine Noël nous font vivre l'histoire du Québec et des Québécois dans le dernier quart du XX^{e} siècle depuis la Révolution tranquille jusqu'à l'époque de la mondialisation avec toutes les implications que les événements majeurs de cette période ont eu dans l'existence quotidienne.

BIBLIOGRAPHIE

Gauvain, L., *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999

Noël, F., *Maryse*, VLB Éditeur, Montréal, 1987

Noël, F., *Myriam première*, Édition du Club Québec Loisirs Inc, avec l'autorisation des éditions VLB, s. l., s. a.

Noël, F., *La Conjuration des bâtards*, Leaméac Éditeur Inc, Ottawa, 1999.

LE ROMAN POULINIEN: REFLET DE L'ÉVOLUTION D'UNE IDENTITÉ

Liliana VOICULESCU
Université de Piteşti

Résumé *: Notre étude se propose d'analyser comment l'affirmation de l'identité québécoise est représentée dans le roman « Les Yeux bleus de Mistassini » de l'écrivain québécois. En nous appuyant sur une approche sociologique, nous essayerons de démontrer que, lors de son séjour en France, Jim, le protagoniste du roman de Jacques Poulin, se découvre et s'affirme devant l'Autre comme Québécois.*

Mots-clés : ***affirmation, identité, québecité.***

Jacques Poulin est un écrivain intimiste qui raconte, avec humour et angoisse, les émois de l'âme humaine, gardant toujours l'espoir d'écrire « la plus belle histoire d'amour ». L'œuvre romanesque de l'écrivain tourne autour du Québec et elle nous fait voyager dans un univers de personnages vrais, hommes et femmes d'aujourd'hui, qui se proposent, comme but principal de leur vie de réussir à communiquer avec les autres.

Nous pourrions formuler l'hypothèse de notre communication en nous appuyant sur une citation du roman *Les Yeux bleus de Mistassini* (POULIN, 2002 : 131), le roman que nous nous sommes proposés d'analyser dans notre propos, en essayant de l'aborder d'une perspective socio-littéraire. La citation est un dialogue entre Jimmy, d'un côté, l'un des personnages principaux du roman, un jeune Québécois qui se trouve en voyage à Paris, et Dominique, de l'autre côté, une personne à genre indécis, mais qui est sans doute de nationalité française. C'est Dominique qui commence:

> - Vous êtes Canadien ?
> - Pas Canadien ! QUÉBÉCOIS ! ! !
> Comme j'en avais plein le dos de répéter la même chose, je murmurai entre mes dents, mais assez fort pour être entendu : « Québécois, tabarnak! » (*Ibid.* : 131)

Nous avons là très bien marqué, le sujet de notre recherche, notamment l'affirmation de l'identité québécoise qui se différencie nettement de l'identité canadienne et, nous verrons en ce qui suit, qui se différencie aussi de l'identité canadienne-française attribuée aux francophones du Canada.

Publié en 2002, *Les Yeux bleus de Mistassini* est le dixième roman de Jacques Poulin. Dans ce roman, trois solitaires se rencontrent : Jack, Jimmy et Mistassini. L'écrivain Jack Waterman est âgé de soixante-deux ans et il est atteint de ce qu'il appelle « la maladie d'Eisenhower » (*Ibid.* : 20). À cause de cette maladie, il a un contact intermittent avec la réalité, sa mémoire lui joue des tours et il a des moments où il se sent persécuté. Il est le propriétaire d'une librairie située dans le Vieux-Québec, rue Saint-Jean. Acceptant avec beaucoup de difficulté sa maladie, le vieillissement et le manque d'inspiration, il cherche quelqu'un de plus jeune pour prendre la relève. Il trouve Jimmy[1], un jeune homme de vingt-cinq ans, diplômé de lettres françaises et

[1] On retrouve le personnage Jimmy du roman éponyme paru en 1969. Son prénom anglais vient du pilote de course Jim Clark qui s'est tué quelque temps avant sa naissance et que son père aimait beaucoup (*Les Yeux bleus de Mistassini*, p. 133).

anglaises qui n'avait pas envie d'être professeur (POULIN, 2002 : 12). Le recrutant comme commis à la librairie, il l'initie peu à peu - à travers la traduction de l'anglais au français, le voyage[1] et la lecture - au métier d'écrivain pour lequel il semble d'ailleurs très doué[2]. À eux se joint une troisième personne, une jeune femme douce et indépendante comme les chats : il s'agit de Mistassini ou Miss, la sœur de Jimmy.

La narration des vingt-trois chapitres est prise en charge par Jimmy, qui, en employant le *je* homodiégétique, présente sa propre vision du monde. C'est une vision d'un jeune homme très sensible, « à moitié perdu dans la brume » (*Ibid.* : 9), qui est à la recherche de lui-même et d'une carrière qui donnerait un but à sa vie.

Quant à notre recherche, elle essayera de faire brièvement le point sur les tendances des recherches contemporaines sur la question de l'identité et ensuite de les appliquer au roman poulinien, pour voir dans quelle mesure elles s'y retrouvent.

Il est indubitable aujourd'hui que la question de l'identité est au cœur même de la société québécoise. Le sentiment national, né de la survivance et de la conservation de leur héritage, s'est avivé par la présence de *l'autre*, pour se transformer dans une représentation d'une nation comme entité objective, basée surtout sur une conception culturelle.

Cette société dont la genèse repose, comme le soutenait Fernand Dumont dans *Genèse de la société québécoise* (DUMONT, 1996 : 332), sur une longue résistance aux menaces extérieures, s'est condamnée par cela même à la marginalité. Des traits durables de mentalité en ont résulté : une difficulté à affronter les autres cultures, un penchant à leur faire des emprunts avec un enthousiasme naïf ou à s'en méfier.

Trouvant dans la langue française une puissante et peut-être, la seule référence collective, et surtout l'outil et le symbole d'une culture créatrice, cette société est parvenue peu à peu à une mémoire et à des projets qui lui conféraient l'identité tellement recherchée.

Cette identité s'est dessinée d'abord comme une identité canadienne-française dans laquelle se reconnaissaient les francophones du Canada et les Canadiens français de la diaspora. Mais le contexte institutionnel différent a contribué à l'assimilation d'une large fraction de la population francophone à la majorité de langue anglaise. Ainsi c'est au Québec seulement que le fait français s'est affirmé avec le plus de dynamisme, créant ainsi un clivage prononcé entre Québécois francophones, vivant en français dans un coin de pays à visage de plus en plus français, et Canadiens français hors Québec bilingues, vivant de moins en moins dans des communautés isolées mais plutôt dans un environnement dominé par l'anglais. Ainsi on parle de moins en moins d'une identité canadienne-française relativement homogène et de plus en plus des identités régionales francophones: Québécois, Acadiens, Franco-Ontariens, etc.

Toutefois, les Québécois refusent nettement de définir leur identité comme une identité ethnique parmi d'autres au Canada. Leur identité en tant que Québécois est pour

[1] Jimmy fait un voyage à Paris sur le conseil de Jack afin d'accumuler une réserve d'images dont il se servira plus tard dans son travail d'écriture. Il y reste plusieurs mois pour bien connaître le pays et la vie quotidienne des gens. Au début, il habite chez des amis de Jack dans le XII[e] arrondissement, et puis il déménage dans un minibus Volkswagen qui deviendra sa « petite maison sur roues » (*Les Yeux bleus de Mistassini*, p. 105).

[2] Il entend le murmure des livres dans la librairie et il cherche toujours les mots justes pour traduire les sentiments et les émotions qu'il ressent, devenant de plus en plus conscient que les mots occuperont une place importante dans sa vie.

eux une identité nationale, identité qui s'appuie sur la langue française qui est d'ailleurs fortement promue dans les institutions, dans l'économie et dans les moyens de communications, jusqu'à en faire la seule langue officielle.

L'identité québécoise se différencie de l'identité canadienne-française. Celle-ci - l'identité canadienne-française - s'appuie sur des liens de descendance, de filiation ou de consanguinité. Elle ne se restreint pas à un territoire, car elle prend place dans tout le Canada. Cette identité canadienne-française est de moins en moins reconnue par le Canada anglais comme une identité nationale. L'idée que le Canada est un pays issu de deux peuples fondateurs**,** l'un d'origine française et l'autre d'origine britannique, est presque abandonnée au Canada anglais**.** Une conception nouvelle du Canada s'est peu à peu imposée, le définissant comme une société multiethnique et multiculturelle.

L'identité québécoise privilégie plutôt l'appartenance à une société restreinte aux frontières du Québec. Elle assimile au noyau de souche francophone les nouveaux arrivants d'origine ethnique diverse. Pour les Québécois, la langue est plutôt le moyen qui permet l'intégration des personnes de diverses origines à un même ensemble. En tant que langue officielle, le français marque alors l'appartenance à une société civile donnée et entend être le point de rassemblement des individus vivant dans cette dernière. Le français joue ici un rôle analogue à l'anglais dans le creuset américain: la langue n'est pas seulement un moyen de marquer l'appartenance à un groupe ethnique précis; elle est aussi le moyen de marquer l'appartenance à une société globale (Langlois Simon, Baillargeon Jean-Paul, Caldwell Gary, Fréchet Guy, Gauthier Madeleine, Simard Jean-Pierre, *La société québécoise en tendances 1960-1990*).

Ainsi l'identité canadienne-française qui s'est définie le plus souvent comme minoritaire, se différencie nettement de l'identité québécoise moderne par le fait que celle-ci se définit comme majoritaire et parce qu'elle prétend intégrer les nouveaux arrivants en imprégnant sa marque sur l'économie, la culture et les communications.

Mais ce *nous* qui s'affirme en français ne peut pas se détacher de son histoire. La société québécoise, ayant été conquise et colonisée, appartient quand même au Canada. Elle doit faire face à une double appartenance : la dépendance du Canadien français, d'un côté, et l'indépendance du Québécois, de l'autre côté.

Isolés dans une Amérique où on parle une langue différente de la leur, destinés à y définir activement leur participation, les Québécois sont aussi des nord-américains qui parlent français. L'affirmation de l'identité canadienne devient ainsi un autre enjeu, car pour eux, il est essentiel de faire reconnaître leur différence par rapport aux Américains, dans le sens des habitants des États-Unis. La distinction nette entre l'Amérique, entendue comme identité et littérature américaine, et les États-Unis est aussi importante que la distinction nette entre le Québec et la France. Car, comme le disait l'un des personnages du roman *Les Grandes Marées*, surnommé, comme tous les personnages de ce récit, d'après sa profession, l'Auteur, les Français (représentés dans le roman par le professeur Mocassin) commettent couramment l'erreur de considérer les Québécois comme des Français d'Amérique (Poulin, 1995 : 57-58). Quant à eux, les Québécois ne se perçoivent pas comme des Français et ils considèrent qu'ils ont rompu depuis longtemps les liens organiques avec la France. Ils se voient plutôt comme des francophones d'Amérique du Nord ou des Nord-Américains d'expression française, comme une nation originale, une entité spécifique et distincte de la francophonie internationale.

Pour définir cette spécificité québécoise, Poulin se sert dans *Les Yeux bleus de Mistassini* du voyage du jeune Jimmy à Paris. Jimmy entreprend ce voyage sur le

conseil de Jack, son mentor, qui l'aide à devenir écrivain. En voyageant, il se met du plomb dans la tête et il accumule une bonne réserve d'images qu'il peut employer dans son travail de création, car comme dit Jack : « Les images qu'on invente sont le reflet de celles qui dorment dans notre mémoire. » (POULIN, 2002 : 78)

Venu d'un autre pays situé sur un autre continent, une fois qu'il arrive en France, Jimmy voit très clairement les différences géographiques, culturelles, sociales et comportementales spécifiques à ces deux régions du monde. C'est en décelant et en conscientisant ces différences qu'il réussit à s'identifier lui-même et à se présenter aux autres comme Québécois.

Une première chose qui devient évidente dès son arrivée en Europe tient de l'espace. En voyant les étendues modestes de la France et de Paris, le sens de l'expression « les grands espaces », attribuée souvent au continent américain, commence à s'éclaircir. Il se rappelle les grandes routes qui se perdent dans les montagnes au bout de l'horizon et il revoit les grandes plaines de Manitoba, couvertes de blés, qui étaient si vastes qu'on ne pouvait les traverser en une seule journée. Cette comparaison géographique continue au bord du lac de Saint-Mandé dont il a fait le tour en cinq minutes :

> Le lac était vraiment tout petit. […] Il n'avait rien à voir avec les lacs de mon pays. […] Rien à voir avec les lacs plus vastes que la Buick familiale contournait en ronronnant sur la route de nos vacances américaines. […] Et absolument rien à voir avec les véritables Grands Lacs, dont il était impossible d'apercevoir l'autre rive, même par une froide et pure lumière d'automne, ni avec les innombrables lacs qui constellaient la carte du Nouveau-Québec, […], dans les territoires réservés aux Indiens et aux Inuits, où les Blancs ne pouvaient se rendre que par hydravion. (*Ibid.* : 105)

En tant que visiteur, Jimmy flâne en toute liberté d'esprit pour découvrir les squares et les monuments de la ville. Il se rend au 74, rue du Cardinal-Lemoine, dans le V^e^, l'endroit où Hemingway avait vécu, il visite la Contrescarpe, une place décrite par Hemingway dans *Paris est une fête* ou bien il va à la Closerie des Lilas où l'écrivain américain venait souvent. Il constate que les mots *harmonie* et *tradition* caractérisent le mieux les lieux publics et privés en France.

Tout en découvrant ces endroits, il voit aussi les comportements et les habitudes de la vie quotidienne des gens. Les personnes qu'il rencontre sont, elles aussi, différentes de lui. Ainsi, les amis de Jack le logent gratuitement pour une certaine période dans leur trois pièces, situé dans une rue piétonne du XII^e^ arrondissement, mais il se rend bientôt compte que l'appartement était trop petit pour trois personnes. Le serveur de la Closerie des Lilas l'aide à montrer à Philippe Rollers, un auteur parisien de renom, un roman de Jack, en déclarant qu'il était très heureux d'avoir rendu service à un Québécois. Cependant, il a l'air gauche et emprunté d'une personne qui ne dit pas toute la vérité. Il conseille Jimmy de sortir la pochette en plastique du roman afin d'éveiller l'intérêt du critique français, parce que, autrement, en apercevant le mot « Québec » sur la pochette, monsieur Rollers n'aura même pas envie de regarder à l'intérieur.

À son tour, Philippe Rollers, le reconnaît justement grâce à la même pochette qui était restée sur sa table et surtout au fait qu'il lisait *L'Équipe* en pleine après-midi : « C'est un journal du matin, alors je me suis dit que vous n'étiez pas Français. » (*Ibid.* : 118)

Tout au long de cette partie du roman qui raconte le séjour à Paris, Poulin crée une vraie atmosphère française imprégnée de différents détails qui synthétisent parfaitement les villes françaises - surtout Paris -, les Français et leurs habitudes. Ces

détails sont évidents, surtout pour les non-Français, pour les étrangers qui, vivant parmi eux, les découvrent petit à petit. Ainsi, Jimmy voit un grand nombre de vieilles personnes, très souvent précédées d'un chien tirant sur sa laisse, des femmes qui traînent un petit chariot en toile dont le couvercle laisse dépasser une baguette de pain, des gens avec des patins à roulettes sur le trottoir, portant des écharpes légères qui flottent dans leurs dos et qui expriment leur surprise à grand renfort de « Oh là là ! ». Le métro aérien, les nombreuses statues, les portes d'entrée des immeubles avec des digicodes, les marchés Franprix et Casino, les marchés qui se tiennent pendant la semaine dans les rues, complètent cette réalité française qui se dégage du roman.

Dans cette atmosphère véridique et, bien loin de chez soi, Jimmy prend conscience de l'originalité de son genre de vie, de sa langue et de sa culture. Il se force de bien prononcer la dernière syllabe des mots pour que les gens ne lui demandent toujours de répéter les mots. Assez souvent, il a le mal du pays, et sans le faire exprès, il trouve divers moyens pour s'en échapper :

> Chaque jour, […] je guettais le passage d'une autre personne que j'aimais bien : un employé municipal en combinaison vert fluorescent dont la tâche consistait à pousser des détritus dans l'eau du caniveau avec un balai à brindilles ; en battant l'eau, son balai faisait un bruit rythmé qui me rappelait celui des vagues au bord de la mer. (*Ibid.* : 101-102)

Son plaisir est immense quand, en entendent du sous-sol une chanson de Félix Leclerc, il rencontre la vendeuse de la Librairie du Québec qui avait les yeux doux, une allure qui lui était familière et un accent chantant qui était semblable au sien.

Ce voyage ne fait que lui renforcer le sentiment que le Québec est son pays, sentiment qu'il éprouve, un soir, avant de partir en France, assis avec Jack et Mistassini, les personnes les plus chères pour lui, en face du fleuve qui s'élargissait tout à coup entre la pointe de Lauzon et l'anse de Beauport, se partageant en deux bras pour entourer l'île d'Orléans. Ce paysage immense, qui apparaît d'ailleurs dans tous les romans de Jacques Poulin, cette beauté qui se déploie à perte de vue, fait sans doute partie de son identité québécoise.

Une fois rentré à Québec, il a tous les moyens pour se rendre compte, que le Vieux-Québec, au contraire de ce qu'on dit dans les guides touristiques, avait peu de choses en commun avec les villes françaises. Les trottoirs, les escaliers extérieurs, les devantures des boutiques, le nombre d'étages, les volets, la couleur des pierres et des toitures, presque tout est différent.

La sensation qu'il a, peu après avoir atterri, dans la voiture conduite par Mistassini qui était venue le récupérer à l'aéroport, le convainc qu'il a entièrement intériorisé cette spécificité québécoise, intuitivement devinée avant ce parcours initiatique :

> Dès que la [voiture] se mit à rouler, quelque chose au milieu de moi commença à se détendre ; je n'avais même pas remarqué jusque-là, que mes muscles étaient tendus. Je sentis qu'il existait une sorte de coïncidence entre mes goûts véritables et tous les détails, beaux ou laids, qui composaient le paysage. L'immensité du ciel, la crudité de la lumière, les galeries des maisons, les piquets de clôture, les fils électriques, les épinettes, et même les lignes blanches sur l'asphalte : tout me convenait, tout me disait que j'étais chez moi. (*Ibid.* : 148)

BIBLIOGRAPHIE

Dumont, F., *Genèse de la société québécoise*, Boréal, 1996

Langlois, S., Baillargeon, J.-P., Caldwell, G., Fréchet, G., Gauthier, M., Simard, J.-P., *La société québécoise en tendances 1960-1990*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1990
Poulin, J., *Les Grandes Marées*, Babel, 1995
Poulin, J., *Les Yeux bleus de Mistassini*, Leméac/Actes Sud, 2002.

Photo: Commission des champs de bataille nationaux

Affiche de la commémoration de la bataille des plaines d'Abraham

LE 250e ANNIVERSAIRE DE LA BATAILLE DES PLAINES D'ABRAHAM (1759 – 2009)

Lucia ZAHARESCU
Université „Lucian Blaga", Sibiu

Résumé *: Après les fêtes réussies du 400e anniversaire de la fondation de Québec, les esprits s'échauffent autour du projet de la Commission des champs de bataille nationaux, organisme fédéral de la nation canadienne, qui vise la reconstitution, l'automne prochain, de la bataille des plaines d'Abraham pour en marquer le 250e anniversaire. Certains s'y opposent. D'autres considèrent qu'il n'y a pas de raison de s'élever contre la commémoration. Notre communication se propose de passer en revue les échos de cette controverse tels qu'ils se retrouvent dans les médias francophones.*

Mots-clés: ***Commission des champs de bataille, reconstitution, commémoration de la bataille des plaines d'Abraham.***

Au mois de janvier 2009 la Commission des champs de bataille nationaux, organisme fédéral de la nation canadienne, exprime son désir de célébrer la bataille des Plaines d'Abraham de 1759, pour en marquer le 250e anniversaire. Les esprits s'échauffent autour de ce projet. Cet anniversaire de la victoire des Britanniques sur les Français sur les Plaines d'Abraham soulève une vive controverse. Certains s'y opposent. D'autres considèrent qu'il n'y a pas de raison de s'élever contre la commémoration.

Quelques données historiques

Ce jour du 13 septembre 1759 où les soldats français dirigés par Montcalm ont été vaincus par les Britanniques dirigés par Wolfe est l'une des grandes dates charnières de l'histoire du Canada. La bataille des Plaines est un épisode décisif du théâtre nord-américain de la Guerre de Sept ans (1756-1763), qui oppose notamment la France à l'Angleterre.

C'est le début de la fin de la Nouvelle-France. Le chevalier de Lévis sauvera l'honneur de la France en remportant la bataille de Sainte-Foy le 28 avril 1760; mais, bientôt, le gouverneur Vaudreuil scellera la capitulation finale à Montréal le 8 septembre suivant. Les alliés, les amérindiens, ont continué la guerre jusqu'à l'abandon définitif de 1763 ; par le Traité de Paris de 1763, le Canada et l'Acadie passeront à l'Angleterre.

Toutes ces dates pourraient être l'objet de commémorations, mais le souvenir populaire s'est fixé sur celle du 13 septembre 1759. Elle a valeur de symbole. Québec était le siège du gouvernement de la colonie et la porte d'entrée du continent. Sa capitulation rendait la victoire britannique possible. Pour les Anglais du Canada, ce fut la pierre angulaire de ce qui allait devenir leur pays en mettant fin à l'empire qui s'étendait de Québec à la Nouvelle-Orléans et qui faisait obstacle à leur expansion vers l'Ouest. Pour les Québécois francophones, elle a la même importance que la déportation a eue pour les Acadiens. Pour les Français du Canada commençait alors une autre partie de leur histoire et le début de nouvelles et ardues batailles pour la reconnaissance de leurs droits et l'obtention d'un statut.

« Ce 250e anniversaire de la bataille des Plaines est l'occasion de se rappeler le passage du régime français au régime britannique. L'occasion de faire des bilans. Il faut le faire par la publication de livres, par des expositions, des conférences et des colloques, comme le préparent quelques institutions de Québec pour informer, faire comprendre et provoquer une réflexion sur le sens de cet événement. Mais la reconstitution de la bataille du 13 septembre ne peut être d'aucun apport valable à un tel exercice, d'autant plus qu'elle a été conçue dans une forme festive et commerçante. » (1.)

L'histoire-spectacle, la pseudo-reconstitution historique d'une scène de bataille n'est qu'un passe-temps pour ses amateurs, une occasion de s'amuser, voire une forme de loisir culturel dont, au surplus, l'aspect mercantile n'échappe à personne, opine le journaliste.

« On imagine difficilement les Français et les Allemands prendre plaisir à pareilles mises en scène. Leur réconciliation symbolisée par de Gaulle et Adenauer, agenouillés ensemble dans la cathédrale de Reims, puis par Mitterrand et Kohl, main dans la main, se recueillant sur le champ de bataille de Verdun, constitue pour leurs peuples une réparation sacrée, éternellement à l'abri des sacrilèges. » (2.)

Le journaliste rappelle ensuite que les malheurs vécus par les «Canadiens» alors étaient les maleurs de toutes les vraies guerres: villages et ville de Québec incendiés et bombardés, champs en culture détruits, bétail volé, meurtres, viols, pillage et famine. On connaît le sort funeste réservé ensuite aux alliés amérindiens. Quant aux soldats des deux côtés, ils faisaient office de chair à canon, souffraient de dysenterie et d'autres maladies, étaient mal nourris et leurs mauvais vêtements grouillaient de vermine. Leurs officiers ne les tenaient pas en haute estime: Wolfe a écrit sur ses fantassins que « leur mort ne serait pas une grande perte » de toute façon.

« Qui est donc le malin se croyant original et finfinaud qui a eu l'idée, dans la foulée des fêtes réussies du 400e anniversaire de la fondation de Québec, de transformer un événement historique déprimant pour les francophones d'Amérique en un party d'Halloween d'été? Ça n'est pas avoir l'esprit revanchard que de refuser cette mise en scène proposée par les messieurs de la Commission des champs de bataille. C'est prendre une revanche sur la défaite que d'avoir la dignité de refuser de la transformer en show touristique. » (3.)

Pour calmer le jeu, la Commission des champs de bataille se propose de repenser son programme de célébrations.

Les attitudes des partis, organisations et personnalités publiques pourraient être classifiées en négatives, s'opposant à la commémoration et positives, favorables à l'événement.

Attitudes négatives

- Le Bloc québécois dénonce la reconstitution historique pour souligner le 250e anniversaire de la bataille des Plaines d'Abraham. Trois cent militants du parti ont adopté une résolution qui demande à la Commission des champs de batailles nationaux d'annuler l'événement controversé. Le Bloc québécois demande même la démission d'André Juneau, président de la CCBN.

- Le Parti québécois, ainsi que le cinéaste **Pierre Falardeau,** ont critiqué l'initiative de la Commission des champs de bataille nationaux. Ils s'offusquent de voir la commémoration donner un caractère festif à un événement qui marque la défaite des Français face aux Anglais. Cette bataille est encore vécue comme un traumatisme par une partie de la population québécoise, affirment-ils ; le réalisateur et porte-parole du Réseau de résistance du Québécois, **Pierre Falardeau,** a vivement réagi: « 10 000 personnes sur 70 000 sont mortes dans la colonie pendant la guerre. Un sur sept, c'est un plus gros pourcentage que les Russes ont subi pendant la Seconde Guerre mondiale. Et maintenant des Américains vont venir en autobus jouer à la guerre chez nous et on va applaudir? » (4.) Aux côtés des militants indépendantistes du Réseau de résistance du Québec, Pierre Falardeau promet de tout mettre en oeuvre pour transformer la commémoration-spectacle en cauchemar. Le programme comporte en outre un « Bal masqué » et une activité intitulée *Wolfe et Montcalm se donnent en spectacle*. Le calendrier des activités annonce un « rassemblement historique et spectaculaire, l'événement de l'été à Québec ». Le ton « festif » employé pour décrire les activités horripile le cinéaste polémiste.

- Le chef du parti souverainiste, **Gilles Duceppe,** qualifie la reconstitution d'événement « inopportun » et promet de continuer à se battre pour que les activités éducatives offertes par la CCBN et qui mettent en scène des militaires soient annulées.

- Le **Réseau de résistance du Québécois**, l'aile radicale des souverainistes, lance une pétition en ligne demandant l'annulation de l'activité, qualifiant cette dernière de « provocante »; le chef du RRQ, **Patrick Bourgeois**, rédacteur en chef du magazine Le Québécois, lance des appels à la violence. « C'est de la propagande fédérale », soutient le vice-président du RRQ, **Pierre-Luc Bégin.**

- À l'instar des bloquistes, l'organisme **Impératif français** et la **Société Saint-Jean-Baptiste** réclament le retrait complet du gouvernement fédéral de ce délicat dossier. Selon **Jean-Paul Perreault,** président d'Impératif français, il s'agit tout bonnement d'une provocation du gouvernement canadien à l'endroit des Québécois et des francophones d'Amérique du Nord. Il demande l'annulation de toute forme de

commémoration. Le président de la Société Saint-Jean-Baptiste, **Mario Beaulieu,** demande pour sa part au gouvernement fédéral de transférer les subventions à Québec qui pourra ensuite décider s'il est approprié ou non d'organiser une quelconque activité.

- Soucieux de ne pas alimenter la controverse, le premier ministre **Jean Charest** s'est aussi montré froid face à la présentation de l'événement, et s'est dissocier du projet de l'agence fédérale en indiquant qu'il n'assisterait pas à la cérémonie. « Ce n'est pas une activité organisée par le gouvernement du Québec », a-t-il precisé le 2 février. (5.)

Attitudes positives

- Le maire de ville de Québec, Régis Labeaume a révélé qu'il prendrait part avec plaisir au « spectacle ». « Je suis le maire d'une ville qui s'appelle Québec et je vais aller voir les spectacles qu'on y trouve » , avait-il confié au Journal de Québec.

- **Le Parti libéral du Canada** voit d'un bon oeil la commémoration de la bataille des plaines d'Abraham. Bien qu'elle ait été « une tragédie » pour la jeune colonie, la bataille des plaines d'Abraham n'a pas empêché le fait français de prospérer en Amérique. En ce sens, il n'y a pas de mal à commémorer de façon « digne, sobre et respectueuse » le 250e anniversaire de la bataille l'été prochain à Québec, a dit **Michael Ignatieff**, son chef, au terme d'une rencontre avec le maire de Québec, Régis Labeaume. (6.) Mais contrairement au maire Labeaume qui avait salué avec enthousiasme le calendrier festif des activités de commémoration, le leader libéral estime qu'il n'est pas approprié de « faire la fête » en souvenir de la défaite des troupes françaises. Le chef du PLC reproche par ailleurs aux souverainistes de vouloir « dominer » ce débat, alors qu'à ses yeux, il est légitime d'avoir dans un « Canada libre », « deux versions différentes » de l'histoire du pays.

- Le lieutenant québécois de Michael Ignatieff, **Denis Coderre**, n'a pas exclu la possibilité qu'il assiste à la controversée reconstitution historique, même s'il soutient que l'événement ne doit pas être politisé. Le lieutenant affirme que l'événement planifié n'a rien d'une célébration. « Ce n'est pas une fête de la défaite, c'est un devoir de mémoire. S'il y a des événements dans notre vie qui ne font pas notre affaire, on ne doit pas les effacer, on doit apprendre d'eux » (7.), a commenté M. Coderre.

- Des trois principaux partis politiques représentés à l'Assemblée nationale, seule **l'Action démocratique** a exprimé un point de vue favorable à l'événement. Le **député adéquiste, Éric Caire,** a affirmé que La bataille des Plaines d'Abraham « fait partie de notre histoire, de notre identité. Il faut vraiment avoir une mentalité de colonisés pour se sentir attaqués par ça » (8.). Le député adéquiste, qui aurait préféré une victoire française, croit néanmoins qu'il ne faut pas occulter un pan de l'histoire sous prétexte qu'il n'est pas favorable.

« Le refus de commémorer la bataille des Plaines est également révélateur du déni de notre héritage britannique. Cet héritage fait pourtant partie intégrante de ce que sont les Québécois d'aujourd'hui. Notre culture, nos institutions, notre économie portent la marque de la coexistence de nos deux peuples »

écrit André Pratte, l'éditorialiste de La Presse. (9.) Il rappelle que lors d'une cérémonie à l'occasion du 60e anniversaire du débarquement de Normandie, le président français, Jacques Chirac, déclarait au chancelier allemand Helmut Kohl, qui était à ses côtés pour l'occasion: « Il n'est pas de conflit, fût-il douloureux et profond, qui ne puisse un jour laisser place au dialogue et à l'entente. » Si la France et l'Allemagne peuvent

commémorer côte à côte les événements marquants de la Seconde Guerre mondiale, comment expliquer que les Québécois de diverses origines et opinions ne puissent faire de même pour leur histoire commune? – se demande l'éditorialiste en se rappelant aussi qu'il y a 10 ans, quelques centaines de résidants de Québec ont participé à une reconstitution de la bataille des plaines d'Abraham, à l'occasion du 240e anniversaire de l'affrontement. Le Parti québécois était alors au pouvoir mais les archives ne gardent aucune trace d'une quelconque controverse.

« Il n'y a pas de raison de s'élever contre la commémoration des batailles des plaines d'Abraham et de Saint-Foy, sinon à des fins politiques contemporaines. Il faut plutôt souhaiter qu'à la faveur des fouilles archéologiques, expositions, reconstitutions et colloques prévus, les Québécois auront l'occasion d'enrichir leur connaissance de l'histoire. » (10.)

L'annulation

« La reconstitution de la bataille des plaines d'Abraham a été annulée à cause des risques pour la sécurité des participants », a déclaré le 30 janvier l'agence fédérale responsable de l'événement. (11.) La Commission des champs de bataille nationaux (CCBN) a également annulé une série d'activités pour commémorer la Conquête, notamment un bal masqué. Le président de la CCBN, André Juneau a déclaré que le débat des dernières semaines a permis à l'agence fédérale de mieux saisir les sensibilités de la population à l'égard de sa programmation, critiquée pour sa dimension festive et politique. Il avait alors indiqué qu'il craignait pour la sécurité des participants, car des groupes souverainistes avaient promis de la casse. Il a aussi reconnu avoir sous-estimé la « sensibilité » des Québécois face à la Conquête.

« Les amateurs d'histoire qui devaient reconstituer l'affrontement entre Wolfe et Montcalm sur les plaines d'Abraham rendent les armes. Après avoir songé à recréer la célèbre bataille en Ontario ou aux États-Unis, ils ont finalement abandonné le projet. Reconstituer la bataille des Plaines d'Abraham en Ontario ou aux Etats-Unis n'aurait eu aucun sens selon le président de la Commission des champs de bataille nationaux, André Juneau »

lit-on le 22 mars sur cyberpresse.ca. (12.)

M. Juneau a reconnu que la programmation de la CCBN visait à augmenter la visibilité du gouvernement fédéral, mais il a nié que la commémoration pouvait avoir une dimension politique. Il s'est défendu aussi d'avoir mis de l'avant une dimension trop festive, entrant en contradiction avec l'affrontement historique, mais il a néanmoins annulé un bal masqué prévu dans le cadre des activités. Selon lui, ce bal devait servir à démontrer que l'élite festoyait alors que la menace commençait à poindre et que la population était rationnée. « Cette activité visait essentiellement à présenter un portrait de la vie à Québec durant cette période de guerre », a-t-il dit. « Une certaine aristocratie menait à Québec un grand train de vie. » André Juneau a affirmé que le conseil d'administration de la CCBN avait décidé de retrancher la reconstitution et le bal masqué de la programmation du 250e bien avant les menaces et les appels à la violence extrême lancés par Patrick Bourgeois. C'est que les fédéraux étaient davantage préoccupés par un véritable embrasement de l'opinion publique et ne voulait pas d'une mobilisation du mouvement souverainiste. Le signal est venu de Jean Charest. Quand il a dit qu'il ne serait pas de la fête, à Ottawa, on a compris qu'il fallait stopper Juneau, affirme-t-on dans La Presse Canadienne. (13.)

Les acteurs

Sur l'affiche de la commémoration on voit les descendants de Wolfe et de Montcalm, en costume d'époque, se serrer chaleureusement la main, tout sourire. Le président de la Commission reconnaît que des gens ont pu conclure, à tort, que « l'on célébrait la bataille dans l'allégresse ». Une fois la reconstitution de la bataille annulée, **Georges Savarin de Marestan** ne pourra pas incarner son illustre ancêtre, le marquis Louis de Montcalm, sur les plaines d'Abraham cet été. « Je suis un petit peu déçu », confie-t-il à son interlocutrice québécoise. (14.) « Je voyais ça comme un hommage aux combattants qui se sont battus pour essayer de conserver cette terre. Ces gens qui ont fait que vous et moi, aujourd'hui, nous pouvons encore nous entretenir en français. » Le baron est-il surpris de la polémique qu'a engendrée au Québec la reconstitution de la défaite de son ancêtre? Pas vraiment. En fait, il comprend. « Les gens, en France, ne saisissent pas les passions que ça soulève encore chez vous. Quand on va chez vous, qu'on parle avec les gens, on dirait que cette bataille s'est déroulée il y a trois semaines. »

Après avoir travaillé pendant plusieurs années à cette activité, qui aurait été sa troisième bataille reconstituée à Québec, **Horst Dresler,** l'un des administrateurs du Corps historique du Québec, se dit profondément déçu de ne pas pouvoir reconstituer la bataille à Québec. « Tout ce que nous voulions faire, c'était une activité éducative. Toute cette polémique nous a pris totalement de court », dit-il. (15.) Québécois d'origine, il n'exclut pas de recréer d'autres événements historiques dans la province. Il souhaite que ses troupes costumées prennent part à une cérémonie qui marquera le 250e anniversaire de la capitulation des Français à Montréal, qui a eu lieu le 8 septembre 1760. « Ce ne serait pas une bataille simulée puisqu'il n'y a pas eu de bataille comme telle à Montréal, explique M. Dresler. Ce serait simplement une cérémonie. » (16.) M. Dresler organise des reconstitutions historiques depuis 25 ans, partout au Canada et aux États-Unis. « C'est la première fois qu'une de nos activités est annulée » a-t-il déclaré. M. Dresler laissera donc au placard son costume d'époque de général britannique: c'est lui, en effet, qui aurait incarné à Québec le général James Wolfe.

En guise d'épilogue

Un sondage mené auprès de 1000 Canadiens entre le 26 février et le 1er mars suggère que près de la moitié des Canadiens estiment que l'annulation de la reconstitution de la bataille des plaines d'Abraham, à Québec, n'était pas la bonne décision à prendre. Selon un sondage La Presse Canadienne - Harris-Décima, 47 pour cent des Canadiens estiment que la Commission des champs de bataille nationaux (CCBN) n'aurait pas dû annuler l'événement, alors que 40 pour cent d'entre eux croient que la décision qui a été prise était la bonne.

Au Québec, 55 pour cent des personnes interrogées ont affirmé que la décision prise par la CCBN était la bonne, alors que 33 pour cent des répondants étaient plutôt d'avis qu'on aurait dû maintenir la reconstitution. La marge d'erreur est de 3,1 points de pourcentage. (17)

Le 23 janvier on pouvait lire dans Journal de Québec: « Chose certaine, la bataille des Plaines a fait le tour du Canada. Selon Influence Communication, près de 250 articles ont été publiés sur le sujet, au cours des 48 dernières heures. À cela, il faut ajouter plus de 500 mentions à la télé ou à la radio. » Près de 2100 bénévoles venus du

Canada et des États-Unis devaient participer à la reconstitution sur les Plaines, cet été. Et 200 000 touristes comptaient y assister.

« La seconde bataille des plaines d'Abraham n'aura donc pas lieu, » déclare Donald Charette. (18.) « En fait, elle s'est déroulée dans les médias plutôt que sur Grande Allée. La Commission des champs de bataille et son président, André Juneau, ont pris la seule décision sensée et responsable en battant en retraite dans ce projet de commémoration de la défaite française de 1759. Il est malheureux toutefois de constater que ce ne sont pas les arguments logiques ou à caractère historique qui ont forcé cette reddition, mais la crainte que cette reconstitution ne dégénère en une bataille rangée entre souverainistes et fédéralistes l'été prochain. Cela dit, il faut admettre que le projet piloté par la Commission était bien mal emballé, mal expliqué, abordait un événement tragique avec trop de légèreté et sentait par ailleurs le revisionnisme historique. Les autorités fédérales auraient dû détecter que le 250e anniversaire de la Conquête allait soulever les passions et déclencher une résistance dans certains milieux. » (19.)

R. Aurore Bouchard de Chicoutimi conclut : « Pour dire court et bien, les grands perdants ce sont tous les Québécois, indépendantistes comme fédéralistes, Canadiens français comme Canadiens anglais, autochtones comme allochtones, en fait, tous ceux et celles qui ont contribué à construire le Québec actuel depuis 1759. Ce sont eux qui se sont fait voler la commémoration d'un événement qui leur revenait de plein droit. (20.)

NOTES

1. Bernard Descôteaux, *LeDevoir*, 2/02/2009
2. *Ibid.*
3. Denise Bombardier, *LeDevoir*, 31/01 et 1/01/2009
4. *La Presse Canadienne*, 20/02/2009
5. http://www.radio-canada.ca/, 2/02/2009
6. Martin Ouellet, *La Presse Canadienne*, 17/02/2009
7. *Ibid*.
8. *Ibid*.
9. André Pratte, http://www.cyberpresse.ca/, 25/01/2009
10. André Pratte, http://www.cyberpresse.ca/, 5/02/2009
11. Alexandre Robillard, *La Presse Canadienne*, 30/01/2009
12. Martin Croteau, www.cyberpresse.ca/ 22/03/2009
13. *ibid*.
14. Katia Gagnon**,** *La Presse*, 21/02/2009
15. *Ibid*.
16. *Ibid*.
17. *La Presse Canadienne*, 05/03/2009
18. Donald Charette, *Journal de Québec*, 16/02/2009
19. *Ibid.*
20. R. Aurore Bouchard, *Le Quotidien*, 20/02/2009

BIBLIOGRAPHIE

Collection de journeaux francophones de janvier et de février 2009 sur :
http://matin.branchez-vous.com/
http://www.canoe.com/
http://www.cyberpresse.ca /
http://www.ledevoir.com/
http://www.radio-canada.ca/
http://www.vigile.net/

UN QUIJOTE POSMODERNO EN "JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA" DE LUIS LANDERO

Cătălina CONSTANTINESCU
Universidad de Piteşti

Resumen : *El éxito extraordinario de la primera novela de Luis Landero, „Juegos de la edad tardía" (1989) se debe principalmente a su protagonista, el personaje Gregorio Olías, que se transforma, a lo largo del tiempo de la novela, en Faroni, como el hidalgo manchego en el famoso Don Quijote.*

La presente ponencia se propone esbozar aspectos de la construcción, en varias etapas, de este personaje, tanto en su historia como en el discurso. Se trata de un desdoblamiento de personalidad, de un cambio progresivo de identidad por los cuales se logra romper y destruir la monotonía diaria de una labor rutinaria, en un ambiente kafkiano. Recordando (relato retrospectivo en tercera persona subjetivada) las aspiraciones y fantasías de la juventud, Gregorio se convierte en otro, alentado siempre por Gil, personaje que se nutre solamente de esta figura anacrónica, contribuyendo, al mimo tiempo, esencialmente a su creación. Los dos están construyendo, en sus conversaciones telefónicas, a Faroni, como única manera de sobrevivir en una sociedad agobiante y frustrante. Se están quijotizando (faronizando) mutualmente, movidos por el afán de un ideal.

El choque entre la realidad y la ficción se muestra lleno de peripecias, a veces peligrosas, en las cuales lo real intenta matar a lo ficticio, para establecer el equilibrio distorsionado por la ficción que, a su vez, había matado la realidad.

Palabras clave: ***construcción, ficción, realidad, afán.***

Luis Landero, "considerado uno de los grandes novelistas actuales se dio a conocer con la novela *Juegos de la edad tardía* (1989), obra intensa, de lenguaje rico, imaginación desbordante y desencadenada concepción del mundo que le valió los Premios Nacional de Literatura y de la Crítica y que se convirtió en un éxito editorial sin demasiado precedentes" (Bregante Otero, 2003: 470-471).

Más allá de esta presentación de un diccionario bastante célebre, Landero reúne en su novela las tradiciones picaresca y quijiotesca de la literatura española. Picaresco es un enfoque de la realidad como peripecias continuas narradas retrospectivamente. El *Quijote* se mantiene, al lado de los elementos de intertextualidad presentes (citas, alusiones) como hipotexto fundamental y se han establecido varias coordenadas comunes entre el gran libro y la novela de Landero: el choque entre la realidad y fantasía, la búsqueda de una nueva identidad, la confusión entre arte y vida, la parodia, el contagio recíproco entre los personajes, las narraciones intercaladas, diálogos ("diálogos en el umbral", según Bajtín), etc. (Ruiz de Aguirre, 2005: 485-536).

Recordando las palabras de Unamuno podemos comprender mejor que el quijotismo es un modo de ser en el mundo, perdurable a lo largo de todos los tiempos, sea en la España de Cervantes o de Unamuno, sea en la civilización posmoderna de Landero y de todos nosotros: "Esto es una miseria, una completa miseria. A nadie le importa nada de nada (…) No se comprende aquí ya ni la locura. Hasta del loco creen y dicen que lo será por tenerle su cuenta y razón. Lo de la razón de la sinrazones ya un hecho para todos estos miserables. Si nuestro señor Don Quijote resucitara y volviese a esta su España, andarían buscándole una segunda intención a sus nobles desvaríos. Si uno denuncia un abuso, persigue la injusticia, fustiga la ramplonería, se preguntan los esclavos: ¿qué irá buscando en eso? ¿A qué aspira? Unas veces creen y dicen que lo

hace para que le tapen la boca con oro; otras que es por ruines sentimientos y bajas pasiones de vengativo o envidioso; otras que lo hace no más sino por meter ruido y que de él se hable, por vanagloria; otras que lo hace por divertirse y pasar tiempo, por deporte. ¡Lástima grande que a tan pocos les dé por deportes similares" (de Unamuno, 1988: 140).

De aquí, de este mundo siempre lleno de bachilleres, curas y barberos se pude salir al mundo de la ficción, "por cualquier puerta", a través de la cual cada "loco" puede asumir su destino. El quijotismo surge de la necesidad eterna de un ideal que pueda hacer soportable la vida de cada día.

Un Quijote de nuestros días, Gregorio Olías, encuentra por casualidad una manera de cambiar de personalidad ayudado por Gil, un Sancho Panza sui generis, de imaginación compensatoria, y ambos intentan vencer el mundo gris de la realidad de unos empleados fracasados. Pero Gil llega a ser para Gregorio no sólo un Sancho fiel sino, al inicio de sus aventuras ficticias, éste desempeña el papel de los libros de caballerías que enloquecieron a Alonso Quejana. En este sentido, se nota una transgresión de la relación tradicional quijotesco-sanchesca, porque primeramente Gil quijotiza (faroniza) a Gregorio, hasta cierto punto, y, después, los papeles cambian.

Se convierten poco a poco en otros personajes, con otros nombres, Faroni y Dacio para "cobrar eterno nombre y fama" entrando en "fiera y desigual batalla" con los molinos de viento de una vida rutinaria, por el ansia de la ficción como posible remedio en contra de los desengaños del vivir en la realidad.

Los nuevos personajes quijotescos se construyen a través de unas llamadas telefónicas, en varias etapas, después de los cuales Gregorio logra vencer la monotonía del ambiente kafkiano en que trabaja y de un amor matrimonial insípido y sin perspectivas. No es por casualidad que el personaje se llama Gregorio como Samsa, el protagonista de "La metamorfosis" de Kafka. Recordando siempre sus ambiciones juveniles, nutridas por su tío que le había dado tres libros (un atlas, un diccionario y una enciclopedia) para aprenderlas de memoria con la certeza de que sólo así pudiera ser un gran hombre, Gregorio entra en el mundo de las fantasías. Se inventa un pasado glorioso y un presente lleno de éxitos y hazañas de poeta y activista clandestino, primeramente para complacer al pobre Gil, que, olvidado en un pueblo lejano vive la nostalgia de la gran ciudad así como él se lo imagina y recuerda, viviendo exclusivamente para oír y enriquecer con su propia imaginación y preguntas las mentiras de Gregorio. Pero, poco a poco Gregorio se siente muy bien, a pesar de los inevitables remordimientos, en la piel del nuevo personaje, Faroni. El desdoblamiento se perfecciona y le da alas para sobrevivir.

La ficción, con sus pormenores añadidos día tras día, se complica de modo que la realidad empieza a inquietarse y reaccionar para establecer el equilibrio distorsionado por la ficción que había intentado de matar la realidad: por ejemplo, el pretendido crimen que llevará definitivamente a Gregorio a la fuga. Pero él no muere cuerdo, vencido y desengañado, como Don Quijote. Se va al campo y continúa esta redentora locura suya, al lado de Gil, como Gregorio Olías, biógrafo de Faroni, es decir, vuelve a su primera identidad, pero ya cambiada totalmente por la experiencia anterior.

En un prólogo a una de las ediciones de su libro, Luis Landero justifica una posible visión acerca del personaje, en defensa de este personaje suyo, lo que es muy interesante para un escritor que confiesa que olvida todo lo que escribe y ni siquiera recuerda el argumento de sus libros: "Teniendo dos vidas a las que atender-la objetiva y la imaginaria-Gregorio Olías se convierte por fuerza en un impostor. Pero su impostura no es nunca gratuita: el no inventa nada que no estuviese ya sugerido en sus sueños de

juventud, nada que no hubiese sido en su origen un proyecto sincero y con vocación de realidad. Es decir: no miente impunemente. Se limita a actualizar, o a retomar, sus antiguos afanes, que no por viejos han perdido ni mucho menos su vigencia, sino que están ahí, esperando la ocasión de una nueva algarada que les devuelva la primogenitura que perdieron al mismo tiempo de la juventud" (LANDERO, 2005: 20).

La construcción y deconstrucción de Faroni se realizan casi exclusivamente a través del *logos*, manifiesto en las poesías que Gregorio vuelve a escribir, con todos los esfuerzos y sacrificios de la creación y en los diálogos, en los cuales lo que más cuenta es la anácrisis, es decir, en términos del mismo Bajtín, "provocación de la palabra por palabra". He aquí un ejemplo de uno de estas conversaciones fabuladores, donde se nota, entre otras, como funciona el contagio mutuo entre los dos:

"-Usted, claro, no está casado. Los artistas no suelen casarse pero los demás sí. Bueno, pues he pensado una cosa. He pensado que si me caso podría dedicarme a regentar la pensión y, lo que es más importante, fundaría en ella, los sábados por la tarde, un Círculo de Cultura.

-Que gran idea.

-Y ¿sabe cómo se llamaría? ¡Círculo Cultural Faroni! ¿Qué le parece?

Gregorio se mordió los labios sin saber qué decir, furioso consigo mismo por no haber previsto aquella situación.

-¿Qué le parece?

-Es una locura-susurró.

-Y además tengo pensando invitarle a la inauguración, para que nos lea sus poesías y nos hable del arte, del progreso y del mundo. ¿A que es una buena idea?

-Yo es que…-balbuceó Gregorio.

-¡No se hable más!-zanjó Gil. Aquí no hay humildades que valgan. Como usted dijo, dejemos la humildad para los débiles. Yo mismo le presentaré: «Ante usted, el gran artista, viajero, ingeniero, filósofo y políglota, famoso en todas las tertulias del mundo, que me honra con su amistad y a todos con su presencia, ¡Fa-ro-ni!».

-Pero, eso es imposible. No, no lo puedo consentir-dijo Gregorio, ganando tiempo al desconcierto. Mejor pone círculo Cultural Platón, o Espronceda, o Virgilio, o un nombre cualquiera, Círculo cultural el Faro del Mar.

-No, no, se llamará Faroni. Está decidido.

-Bien, en ese caso acepto-dijo Gregorio, después de calcular las posibilidades a favor-, pero sólo porque tú me lo pides.

-Y yo seré el presidente del Círculo. Ya he pensado hacerme una tarjeta que diga: «DACIO GIL MONROY. Presidente del Círculo Cultural Faroni». En letras de oro.

-Sí que suena bien-reconoció Gregorio" (LANDERO, 2005: 213).

Pero "los principios de la confrontación y la provocación operan más allá del plano dialogal. También operan en el plano del libre juego de la imaginación narrativa y su labor adquiere una dimensión tan relevante como en el diálogo para determinar la dinámica del relato. Fruto de esta labor provocadora y confrontadora es una, en apariencia, extraña colaboración entre elementos fantásticos, simbólicos o religiosos y elementos caracterizadores de la miseria material y moral" (BELTRAN ALMERÍA: 40).

Los mismos principios, en su dinámica, provocan una combinación entre patetismo y humor, de un lado, y absurdo, de otro lado, "de forma que podemos decir que *JET* fundamenta su estética en una paradoja inagotable: la combinación de lo trágico y lo cómico, que evita el estancamiento en el patetismo. Las oscilaciones continuas entre lo vulgar y lo extraordinario, el individuo y lo universal, lo sobrenatural

y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico producen esas resonancias y sentidos especiales que pueblan la novela de Landero" (BELTRAN ALMERÍA: 46).

El éxito de la novela, debido principalmente a su protagonista, inspiró la fundación, en España, en 1992, de un club de sus fans, ("Círculo Cultural Faroni") que escriben relatos hiperbreves y donde el autor es Ujier Honorario. Otra prueba de que el quijotismo no muere sino se ajusta siempre según las "trazas y máquinas contrarias" de cada época.

REFERENCIAS

Aguirre, Alfonso Luis de, *El Quijote como hipotexto fundamental en "Juegos de la edad tardía"*, Revista de estudios extremeños, vol.61, nr.2, 2005

Almería, Luis Beltrán, *Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de "Juegos de la edad tardía"*, dialnet.uniroja.es

Landero, Luis, *Juegos de la edad tardía*, Maxi Tusquets Ed.Barcelona, 2005

Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1988.

TRADICION Y MODERNIDAD EN LA LITERATURA ESPANOLA DEL INICIO DEL SIGLO XX

Geo CONSTANTINESCU
Universidad de Craiova

Resumen: *La tradición en la literatura española del inicio del siglo XX es relacionada con la necesidad de los escritores de la llamada Generación del 98 de encontrar las energías creadoras españolas dentro de las fronteras históricas, europeas, después de la gran pérdida de las tierras de Ultramar. En este ámbito construyeron sus obras Miguel de Unamuno, Azorín, Antonio Machado y Ramón María del Valle-Inclán. El objeto de sus creaciones era la realidad española de su tiempo y, sobre todo, la necesidad de encontrar los medios prácticos para alcanzar esta meta. La modernidad se confunda con la corriente literaria que ha surgido en las letras de España después del contacto con el decadentismo y el simbolismo francés y la poesía del nicaraguense Rubén Darío. Esta nueva corriente representaba una forma de evasión de la realidad pragmática del fin del siglo XIX en la belleza de unos tiempos y lugares remotos, en la música y el colorismo puros de los versos que no tenían nada que ver con la mimesis aristotélica. Estas dos visiones se entremezclaron en una actividad intelectual febril que permitió el necimiento del Segundo Siglo de Oro de la literatura española.*

Palabras claves: ***Modernismo, tradicion, regeneracionismo.***

I. La crisis del fin del siglo XIX

En el final del siglo XIX, tuvieron lugar en España unos acontecimientos para la historia de gran trascendencia venidera del país. Uno fue de carácter político: la Promulgación de la Constitución canovista, que suponía el comienzo real y firme de la Restauración**,** largo período histórico que habría de durar más de cincuenta años.. Así, el retraso político, la tradición aristocrática y religiosa anacrónicas permitieron, mediante del voto restringido a las clases poderosas, que se manipulasen a los electores. Unas redes de jefes políticos locales, llamados caciques, manipulaban las elecciones para que las ganaba el partido que "tenía que ganar".

Estos régimenes aseguraban una estabilidad para el desarrollo económico, pero al coste del expolio de los menos favorecidos. Y no sólo éstos, sino también la pequeña burguesía vivía la marginación. De este grupo saldrá la mayoría de los intelectuales y los artistas. En su obra de creación y en su propuestas políticas se aunarán la crisis de los valores burgueses y la exigencia de un mayor protagonismo en la vida social. Ellos son los llamados representantes del Regeneracionismo, críticos de las prácticas oligárquicas. Personalidades como Rafael Altamira, Santiago Ramón y Cajal, José Castillejo que contribuyeron a la modernización de la educación para ampliar la fuerza de sus ideas por un futuro mejor.

Como contrapeso a la aplicación de los modos políticos reaccionarios que se concretaban, por ejemplo, en la represión de la libertad de cátedra, se dio lugar a una primera forma de rebeldía de "contestación" intelectual, por parte de un sector del profesorado universitario. Eso tiene su primera encarnación, en octubre de 1876, en la Institución Libre de Enseñanza**,** fundada por Francisco Giner de los Ríos.

A partir de ahí, la historia de España es la del progresivo aumento de conflictos sociales, de enfrentamientos entre dos grupos de españoles (las dos Españas del 98: la de la tradición latifundiaria y de la religión, y la del liberalismo creador). Ante el progresivo deterioro de la llamada *paz social*, los hombres de la cultura, del pensamiento, del arte y la literatura, se verían ante el dilema tantas veces repetido: o

abstenerse, refugiándose en sus angustias personales, en sus meditaciones, en su creación artística, o tomar partido de acuerdo con las ideas tantas veces proclamadas. Es decir, saber estar, como Antonio Machado, a *la altura de las circunstancias*.

En efecto, la crisis ideológica que supuso para los intelectuales (hijos todos ellos de la burguesía decimonónica) la quiebra del positivismo, valores que habían sustentado la sociedad de sus padres, provocó una desorientación general que se tradujo en búsquedas de nuevos caminos de vida y expresión. Así, por ejemplo, la religiosidad de Unamuno, el nihilismo de Baroja, el progresivo populismo de Antonio Machado, la subversión que, en general, suponen las vanguardias, el individualismo estético de Juan Ramón Jiménez, el marxismo de Alberti o Picasso, el nietzscheanismo que desembocará en conservadurismo rabioso en Maeztu, son, en cualquier caso, vehículos que hacen que, en el campo de la cultura, tenga lugar en España, en el primer tercio del siglo XX, lo que con justicia es llamado por la crítica una verdadera Edad de Plata.

Sin tener en cuenta lo que antecede, no se puede entender ese *"espíritu del 98"* que ha privilegiado a media docena de nombres, escritores brillantísimos, pero que tiene detrás bastante más. Espíritu, pues, producto de una crisis**,** de otra crisis que parecen jalonar la historia española del siglo XX. En efecto, la que preside el fin de siglo es eso, una puesta en solfa de los valores sociales, culturales, literarios, políticos, convivenciales (lo que hoy se llama el *modelo de sociedad*), crítica que se repetirá virulentamente al finalizar el primer tercio de siglo (en realidad, la misma, como se puede inferir de lo dicho hasta ahora).

En definitiva, la Restauración implica la peor bastardización de las *formas* democráticas: dogmatismo religioso, intransigencia; en lo estético, lo peor del positivismo aplicado al arte, al espíritu, a fuerza de canones estrechos y utilitaristas (sólo se salvaría la novela). Los acontecimientos políticos - el fin de la guerra colonial - agudizáran, por su parte, la cuestión social.

Frente a ese espíritu, hay el reformismo liberal, el republicanismo, la tolerancia, el deseo de progreso, de cultura, la fe la educación, la queja ante la contemplación de las injusticias sociales (amén de la protesta social obrera, ya señalada); en una palabra, el espíritu nuevo de la Institución Libre de Eseñanza y, antes, y en su fundamento, el krausismo.

El krausismo, como bien ha dicho el profesor Tuñón de Lara en *Medio siglo de cultura española* (1 885 - 1 936)**,** aparecido en Madrid, en 1970, supone una actitud intelectual y toma como base de su meditación la situación de la sociedad española y que se concreta en: 1) ruptura con el conformismo ambiente, 2) racionalismo armónico, 3) inquietud intelectual, 4) pasión por el saber, fe en la ciencia, 5) a la vez, "panteísmo", "todo en dios", es decir, espíritu religioso que se afirmaba y quería ser racionalista, 6) confianza en la élite intelectual de hombres honrados y preparados que condujera a la nación hacia el progreso.

De ello quedaría la idea de laicismo, fundamental desde entonces en la historia del pensamiento español, la apertura de España a Europa, filón inagotable de controversias y meditaciones para las nuevas generaciones de intelectuales (piénsese, por poner sólo un ejemplo, en Unamuno).

En la literatura, el siglo XX comienza con la crisis del positivismo de la narrativa del final del siglo anterior, también del racionalismo como filosofía de la vida que se reflejó en todas las artes en el realismo.

El período positivista europeo se inició en aquel siglo con la filosofía de Augusto Comte y las teorías naturalistas de Hipólito Taine y la obra narrativa de Balzac. En el mismo Romanticismo nació el germen de las doctrinas positivistas o del

cientifismo realista naturalista. Fue una época de gran confianza en los valores económicos del capitalismo, en la estabilidad social y en las posibilidades del hombre de sobrevivir a los cambios de las sociedades.

La literatura romántica misma se apoyaba, teoricamente, como también las literaturas clásicas, a lo largo del tiempo, en el concepto platónico y aristotélico de mímesis y los subsiguientes de la naturaleza, realidad, verdad, unidad, posibilidad, verosimilitud. El objeto del arte sería la imitación de la belleza natural dentro de un contexto moral en el que se integra el Bien. A esta visión añadió el camino de la individualidad y la vida interior como camino de la formación libre del hombre mismo, cuya vida llegara a ser como una obra de arte.

Pero es evidente que el sujeto romántico fracasa en este mundo, el proceso interno que delinea funciona recayendo sobre sí mismo sin obtener resoluciones conducentes a la adaptación del yo a la objetividad real. De este modo la artistización de la vida aparece como trampa, la ironía sobre él mismo, así este empeño llega a ser su propia condena, es decir, el individuo está en un camino sin salida. La búsqueda romántica del infinito deviene en último término hastío, locura o muerte.

De otro lado, el realismo y el naturalismo ya habían dado sus mejores frutos en la narrativa, y empezaban con no responder a la nueva sensibilidad del hombre del final del siglo XIX. Así se estaban buscando nuevas fórmulas de representar al nuevo hombre, después de que éste se vió no representado por los valores pragmáticos de estas visiones creadoras.

El hombre ya no se contentaba con su liberalismo, con su utilidad social y la permanente adaptación a los requerimientos sociales ajenos a su espíritu.

El buscaba más allá de las circunstancias, en el campo idealista de sus aspiraciones, una belleza pura. Su ideal estético reemplaza el ideal burgués que le siente enajenado de sí mismo. En estas circunstancias nace una nueva sensibilidad, una nueva forma de estar en el mundo.

Así aparecen los decadentistas, la gente que no se fía de los antiguos valores, los que no se dejan engañados por la retórica corriente que les parece vacía, los simbolistas y los amantes de la belleza de más allá de la fealdad de la vida en aquella sociedad.

El mito de la decadencia había funcionado en todas las épocas en crísis, siendo relacionado con el paso del tiempo y con la fatalidad del destino humano. Recordamos en la Antiguedad griega y latina el mito de la Edad de Hierro opuesta a la Edad de Oro. Encontramos aquí el estado de ánimo de la madurez crepuscular. Pasamos por los refinamientos de la escuela bizantina, o la edad barroca donde la vida facticia había reemplazado la vida natural. Así, sobre la realidad estaba la metáfora brillante, debajo de la realidad no había ya nada, sino angustia y soledad.

Como notamos, en todas estas épocas de decadencia se pone el acento sobre la imaginación en el menoscabo de la razón. Se produce la interferencia entre las artes. Notamos el culto a lo artificial, la naturaleza misma se estetiza. Asistimos al mismo tiempo a una retórica provocativa.

Al final del siglo XIX, en España, Modernismo y Generación del 98 parecieron abarcar en régimen de condominio las dos facetas – la intelectual y la estética, la comprometida y la apolítica -. Generación 98 es más bien un término sociológico mientras que Modernismo tenía la ventaja de ser rigurosamente coetáneo a los hechos.

Se trata del reflejo del clima psicológico de una época del cambio del fin del siglo en toda Europa. En este período de desarrollaron nuevas ciencias: se fundó la física moderna, la sociología desplazó a la historia como herramienta de análisis social,

surgieron filosofías irracionalistas como las de Nietsche y Bergson, nació la psiquiatría moderna, y, en su marco, el psicoanálisis. Así, el protagonista de la novela de J.K. Huysmans, *Al revés*, había decidido enclaustrarse en una residencia donde coleccionaba todo cuanto le parecía revelador del talante refinado y frágil de aquel fin de tiempos: leía literatura latina de la decadencia bárbara, literatura de Baudelaire, decoraba una habitación con fantasías de exploraciones marítimas y disponía en sus salones los cuadros del simbolista Gustave Moreau.

Como el héroe de Huysmans encontramos en España a Ramón María del Valle-Inclán, autor de versos y prosa decadentes, llevando una vida de dandy, junto a los modernistas, con más o menos talento, pero que llegarán a ser personajes de su pieza de teatro *Luces de Bohemia.* Todos vivían una vida estética, más allá de la sociedad burguesa de aquellos tiempos. No se integraban en los límites y la fealdad de las necesidades, no se adaptaban a las labores y a los requerimientos de la vida burguesa, sino vivían la vida de unos aristócratas del espíritu. Su creación y la vida bohemia era un modo de alcanzar lo estético en oposición con los ideales del burgués de aquel tiempo.

Paralelamente, la imagen de lo que Nietzche llamó la muerte de Dios, llevó a muchos al agnosticismo y alumbró la búsqueda de nuevos modos de fe en la transcendencia.

Hubo también un deseo general de reencontrar la inocencia perdida, de volver a lo natural y a lo espontáneo. Así el pintor Paul Gauguin quiso encontrar la naturalidad en Polinesia, y su coetáneo, Vincent van Gogh pensó que se hallaba entre los trigales enfurecidos y los cipreses como llamaradas de Provenza. Juan Larrea el mejor creador de poesía creacionista española, continuó en el final de los años veinte, esta búsqueda de lo nuevo, en los inicios de la civilización de los Andes salvajes, el lugar de nacimiento de su amigo peruano y gran poeta, Cesar Vallejo.

También los escritores españoles de la Generación del 98, que buscaban lo estético dentro de la sociedad española que había perdido su grandeza de antaño, buscaban al mismo tiempo nuevas fórmulas de expresión. Concebían la novela como una solución del problema, a la vez individual y nacional. A diferencia de la poesía se da importancia a la subjetividad, a las conversaciones y al soliloquio, así que el argumento tiene ya una importacia secundaria. Hay un predominio de la figura central, concebida de manera intelectual, a la que se subordina todo lo demás: la anécdota, los acontecimientos, los demás personajes.

Esta Generación incluía por igual a poetas y prosistas: Miguel de Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu, Antonio Machado. Pero también pintores (Zuloaga), investigadores (Menéndez Pidal), hombres del teatro (el primer Benavente). Es más bien una corriente cultural que habla de la crisis de España después de le pérdida de las últimas colonías de Ultramar, la regereneración del espíritu y la búsqueda de las energías españolas dentro de las fronteras europeas.

Casi todos estos escritores nacieron en un espacio de 11 años: Unamuno, el más viejo, en 1864, Antonio Machado, el más joven, en 1864. Según Pedro Salinas en *El concepto de generación literaria aplicado al 98* (1935) se habla de esta Generación procediendo de una homogeneidad de educación, aunque deriva más bien del autodacticismo. Ellos colaboran a las mismas publicaciones**:** *Vida nueva*, *Electra*, *Revista Nueva* y *Alma española*. Vivieron con estupor el desastre colonial y se concentraron en el gran problema: España. Ese hecho adquiere una dimensión cultural esencial, con el lenguaje poético nuevo, tomado del Modernismo, luchando contra el anquilosamiento de la generación anterior.

En poesía, el retoricismo ampuloso de Núñez de Arce y el prosaísmo de Campoamor están reemplazados más bien por el postromanticismo becqueriano. De este, último, surge la subjetividad del Modernismo que sugiere al mismo tiempo la rebeldía contra lo viejo y contra los valores burgueses del tiempo. Pero es Rubén Darío el gran rompedor con la tradición, con la llegada en España en 1892, al que muchos jovenes se embarcaron entusiasmados (vemos al mejor de ellos, Juan Ramón Jiménez).

Como señaló Federico de Onís, el Modernismo es expresión de la "crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del XIX". El nace en los países industrializados europeos teniendo como predecesores al Simbolismo francés y el Prerrafaelismo inglés. Todo ello supone la reacción frente al pragmatismo positivista, el rechazo de la burguesía conservadora, el desencanto ante el fracaso moral de la industralización, la aversión a las vulgaridades del arte realista…

Traslada el interés al interior del hombre, el mundo del subconsciente, el irracionalismo filosófico, la preocupación existencial… Se crea una nueva forma de expresión que niega las estructuras lógicas del lenguaje común y repudia los intentos de trasladar a la obra de arte una realidad, real, pero, según ellos, sin esencias humanas. Se crea una estética impresionista que representa no la realidad, sino las sensaciones que ofrece ésta en el receptor. Se crea una experimentación métrica sin cesar, preseguiendo las modificaciones de la frase, la adjetivación, la sorpresa final en los poemas. Tiene como antecesores a los simbolistas franceses: Jean Moréas, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlink, Paul Fort, Gabrielle D'Anunzio. En América Latina tiene continuadores: José Martí, Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Gutierrez Nájera. Ellos se proclaman herederos de Verlaine y Baudelaire, irracionalistas, impresionistas, decadentes y amantes del misterio.

El Modernismo fue un movimiento renovador en la forma y en espíritu, en la preocupación por la intimidad y en le proyeción social, en el verso y en la prosa. Sus creaciones son la respuesta a la crisis de la sociedad burguesa del XIX, en su filosofía, en su organizción social, en sus creencias morales y su expresión artística.

Tuvo una voluntad artística clara, por encima de otras consideraciones (valores morales, patriotismo, hondura de los sentimientos, como ocurrió con los continuadores del postromanticismo, es decir, los escritores de la Generación del 98).

Del Paransianismo hereda el movimiento de la forma bella, impecable, marmorea, la concepción del arte por el arte.

Del Simbolismo conserva la interiorización de la poesía, la descripción de los ecos en la conciencia de la realidad circundante. En este línea recordamos a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez. Continua del Romanticismo el misticismo y el erotismo. Como herencia de esta corriente, pero con otra meta, cultiva el exotismo, las alusiones históricas, mitológicas etc.

Elementos de la sensibilidad modernista se encuentran de sobra en los llamados escritores de la Generación del 98. En Unamuno hallamos la búsqueda angustiada de la fe e incluso la conversión repentina al cristianismo. Y en pocos escritores hallamos tan íntima comunión con el paisaje. El retratado por Antonio Machado o por Juan Ramón Jiménez tiene, sin embargo, mucho más de paisaje interior, de decorado soñado en el que opera mucho más la memoria que la percepción directa. Azorín casi dejó disolverse la prosa en el ritmo de la evocación y, de hecho, tendió a ver al mundo como una sucesión de fragmentos estáticos, detenidos en el uso de los verbos en presente y sincopados por el abuso de frases cortísimas. Para él observar era sentirse vivir. Sentirse vivir era sentir la muerte, la inexorable marcha de todo ser hacia el misterioso oceano de la nada.. Baroja refirió siempre las cuestiones de estilo y

composición a problemas de melodía y, pese a su aparente positivismo, se definió como kantiano absoluto en lo que tocaba a la epistemología.

Al mismo tiempo, estos escritores, como los modernistas, reflexionaron sobre los alcances del lenguaje. Unamuno fue un obseso de la etimología y sus implicaciones semánticas y defensor del neologismo y del arcaísmo, de la simplicidad y de la paradoja. Valle-Inclán defendió la condición taumatúrgica del escritor. Fusionó teatro y novela en una unidad inextricable de naturaleza escénica e hizo una desacralización de la literatura cuyo mayor instrumento era la ironía y Azorín cultivó todos los géneros, menos la poesía, sembrando en todo las mismas semillas de quietismo descriptivo y vaga sensación de inminencias. Casi en todos, el ensayo fue, precisamente, un lugar privilegiado de la modulción del yo.

Como conclusión, tomamos las palabras de Pedro Aullón de Harro del estudio *La poesía en el siglo XX* (Ed. Taurus, Madrid, 1989 : 18). "La incardinación del Noventayocho dentro de la crisis del fin de siglo delinea un segmento de la peculiaridad española que tiene su principal razón de ser en la ya secular proyección del retardatarismo cultural español durante la Modernidad. Lo más característico del noventayochismo está construido no mediante la creación de un universo espiritual y artísticamente autónomo, sino mediante la problematización ética del mundo, del yo y de la patria en tanto que aspectos a fin de cuentas ya delimitados por una de las líneas de desarrollo del pensamiento romántico que desembocaría, por su lado más llamativo, en el nacionalismo de sesgo sociopolítico. Lo más especificamente noventayochista, a diferencia del Modernismo, radica literariamente en lo que podemos llamar una crítica directa de la realidad y el tema de España; mientras que los escritores propiamente modernistas llevaron a cabo una crítica por completo indirecta en tanto constructores de una realidad artística señaladamente subjetivista y ajena a aquella que la sociedad les ofrecía y que a ellos repugnaba.. No obstante, debe quedar bien sentado desde un principio el hecho de un Modernismo y Noventayocho no son respuestas a una misma crisis que se repelen, pues más bien funcionan como anverso y reverso en la medida en que efectivamente aparecen como mecanismos dialécticos discernibles. Arte y pensamiento noventayochista y arte pensamiento modernista no se constituyen en modalidades extrañas sino estrechamente relacionadas e incluso superpuestos".

BIBLIOGRAFIA

Pedro Aullón de Harro, *La poesía en el siglo XX*, Ed. Taurus Alfaguara S. A., Madrid, 1989
Laín Entralgo P. *La Generación del Noventayocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1970
Ortega y Gasset, *Ensayos sobre la Generación del 98*, Revista de Occidente, Alianza, ed. 1981
Tuñón de Larra, *Medio siglo de cultura española*, Tecnos, Madrid, 1973
Serra Martínez Elias, Oton Sobrino, Alberto, *Introducción a la literatura española contemporanea*, Ed. Edinumen, Madrid, 1986.

PRESTAMOS DEL ESPAÑOL A OTRAS LENGUAS

Oana – Adriana DUŢĂ
Universidad de Craiova

Resumen: *A lo largo de los años, las lenguas se han venido desarrollando mediante la asimilación de palabras procedentes de otros idiomas. Dentro del marco de las lenguas románicas y germánicas, que son las categorías a las cuales hace referencia el presente artículo, los principales idiomas que sirven como fuente para el préstamo léxico son y han sido el inglés, el francés y, naturalmente, el latín. También hay, sin embargo, un número considerable de vocablos españoles que han sido adoptados por otras lenguas, con o sin ciertas modificaciones de escritura y pronunciación.*

El artículo presenta, pues, un corpus de tales palabras españolas que han servido como base para la formación de palabras extranjeras (en idiomas como inglés, francés, rumano, italiano, alemán). Para cada lexema, se presentarán el original español y los resultados del préstamo lingüístico en varios idiomas. Seguirá un breve análisis de los cambios fonológicos y ortográficos ocurridos y el contexto histórico y/o cultural en el cual ha tenido lugar el proceso.

Palabras claves: ***préstamos, lexicología, lingüística.***

1. INTRODUCCION

El proceso de préstamo lingüístico es una consecuencia del contacto cultural entre dos comunidades, que ocurre ya sea por necesidad (en la lengua meta no existe un término para un determinado concepto, entonces se adopta el término utilizado en otro idioma) o por las así-llamadas razones de lujo (la influencia de la lengua fuente es demasiado poderosa o simplemente resulta más moderno utilizar un término extranjero). Una palabra en proceso de préstamo presenta varias fases de naturalización. Así, pues, cuando se utiliza por primera vez en la lengua receptora se siente como un extranjerismo, pero, con el paso del tiempo, se convencionaliza y penetra más y más en la comunidad lingüística. A medida que esto sucede, la palabra adopta gradualmente elementos fonológicos y ortográficos de la lengua receptora. Los usuarios dejarán de percibirla como préstamo, porque, mientras más se usará, más se parecerá a las palabras nativas del idioma en cuestión.

Según el Diccionario de términos filológicos de Fernando Lázaro Carreter, el préstamo lingüístico se define como un "elemento lingüístico (léxico, de ordinario) que una lengua toma de otra, bien adoptándolo en su forma primitiva, bien imitándolo y transformándolo más o menos" (LÁZARO CARRETER, 1990: 333). El lingüista García Yebra define este proceso desde el punto de vista de la traducción como el aprovechamiento de recursos léxicos de la lengua del original (GARCÍA YEBRA, 1989: 96).

Como hemos dicho antes, a diferencia del extranjerismo, el préstamo se adapta a la estructura fónica, a la acentuación y a la estructura morfológica de la lengua receptora, presentando, pues, un grado bastante alto de naturalización. Hay quienes se refieren al préstamo como a un "extranjerismo naturalizado" (DOMÍNGUEZ VÁSQUEZ, 2009). También cabe mencionar que los préstamos pueden presentar varias escalas de naturalización; algunos pueden estar más adaptados que otros al sistema de la lengua fuente, sin que esto los convierta en extranjerismos.

A nivel internacional, los préstamos se pueden clasificar según el idioma del que procedan. Así, tenemos anglicismos, germanismos, arabismos, etc. En este artículo se presentará la categoría de los hispanismos, o sea palabras originarias del español que han penetrado en otros idiomas, asentándose y comportándose como palabras propias de la lengua meta, sujetas a declinación o a cualquier otro tipo de transformaciones específicas de la lengua en causa.

Cabe señalar que la mayoría de los hispanismos proceden en realidad de varias lenguas indígenas de Hispanoamérica. Las palabras fueron adoptadas por el español americano en el contacto con los pueblos indígenas, cuando los españoles conocieron sustancias u objetos desconocidos hasta entonces para los europeos. De ahí, llevaban el objeto nuevo junto con su nombre de regreso a Europa, para que después fueran adoptados por otras culturas y sus respectivas lenguas. Distinguimos, así, en castellano, palabras procedentes del taíno (hamaca, tabaco, maíz), del náhuatl (coyote, chocolate, tomate) o del quechua (guano, cóndor, pampa). Estos americanismos penetran en las distintas lenguas europeas (inglés, francés, alemán) a través del español.

A continuación presentaremos, por orden alfabética, un corpus de palabras españolas que han sido adoptadas por otros idiomas y adaptadas a sus respectivos sistemas. Se han seleccionado palabras que se hayan adoptado en los tres mayores grupos de lenguas indoeuropeas: romances, germánicas y eslavas. Asimismo, se ha tratado mantener un orden de los idiomas presentados: grupo romance: francés, rumano, italiano, portugués, grupo germánico: inglés, alemán, neerlandés, grupo eslavo: checo, polaco, aunque a veces también puede aparecer otro idioma, para resaltar el proceso de préstamo, o puede que falte el término para alguno de los ya mencionados, por el simple hecho de que no ha habido préstamo y el vocablo no serviría para los propósitos de este artículo. Además, cabe señalar que dentro del grupo eslavo se han elegido los idiomas checo y polaco para facilidad de la escritura, ya que, a diferencia del ruso, que es el idioma de mayor difusión internacional dentro de este grupo, estas dos lenguas usan el alfabeto latín. También hemos proporcionado una breve etimología de los términos del corpus, para poder tener una idea general de la evolución de la palabra en cuestión, desde su aparición en castellano hasta su penetración en las lenguas receptoras.

2. CORPUS DE PALABRAS ANALIZADAS

Vegetales:

Aguacate

Procedente del nahua *ahuacatl*, "testículo". La palabra penetró a los países del oeste de Europa en dos formas, ambas siendo sujetas a cambios fonológicos populares: "aguacate" y "avocado". Para el español se prefirió la primera, para evitar posibles confusiones con "abogado", mientras que la segunda forma se volvió estándar para préstamos lingüísticos: fr. *avocat*, rum. *avocado*, it. *avocado*, port. *abacate*, ing., nl. *avocado*, ger. *Avocado*, ch. *avokádo*, pol. *awokado*.

Alpaca

Del aymará *allpaca*. Se prestó a los demás idiomas con una serie de cambios, entre los cuales el desplazamiento del acento fónico (rum. *alpaca*, con acento fónico en la última sílaba, it. *alpaca* con dos posibilidades de acentuación, en la primera y en la segunda sílaba), el cambio c-k (ch., pol. *alpaka*, ger. *Alpaka*, con desdoblamiento de la "k" en noruego y finlandés: *alpakka*), la sonorización de la "c" (fr. *alpaga*).

Barbacoa

Del taíno barbacoa, asentado en el español alrededor de 1518. Penetró al inglés en el siglo XVII. Fr., rum., it., port., ing., nl., pol. *barbecue*, ger. *Barbecue*.

Canario

Del gentilicio *canario*, por haberse importado de las Canarias en el siglo XVI. El primer registro que existe de la palabra es de fray Luis de Granada, hacia 1580. Gran naturalización, ya no se siente como préstamo en muchos de los idiomas que lo adoptaron: fr. *canari*, rum. *canar*, it. *canarino*, port. *canário*, eng *canary*, ger. *Kanarienvogel*, nl. *kanarie*, ch. *kanár*, pol. *kanarek*.

Cañón

Con el sentido de "desfiladero de un río". Origen incierto, según el Diccionario etimológico de Corominas; siendo antiguamente *callón*, es probable que derive de *calle*, en sentido de "camino estrecho". Fr., it. *canyon*, rum. *canion*, port. *canhão*, ing. *canyon*, ger. *Canyon*, ch. *kaňon*.

Cigarro

Origen incierto, quizá derivado de *cigarra*, por comparación con el cuerpo cilíndrico y oscuro de este animal. Fr. *cigare*, rum. *ţigară*, it. *sigaro*, ing. *cigar*, ger. *Zigarre*, ch., pol. *cygaro*, mag. *szivar*, cr. *cigara*.

Coco

Originalmente empleada para designar un "fantasma que se figura para meter miedo a los niños". Llega del portugués; los compañeros de Vasco de Gama en la India en 1500 le dieron este nombre al fruto por comparación de la cáscara y sus tres agujeros con una cabeza con ojos y boca, como la de un fantasma infantil. Hubo lingüistas que supusieron una etimología aymará para esta palabra, pero sin mucho éxito.

Se presta a varios otros idiomas, sin especiales cambios fonológicos, pero con la adición del lexema respectivo que designa la palabra "nuez", para acercar la imagen del fruto a una realidad ya conocida: fr. *noix de coco*, rum. *nucă de cocos*, it. *noce di cocco*, port. *coco*, ing. *coconut*, ger. *Kokosnuss*, nl. *kokosnoot*, ch. *kokos*, pol. *kokosowy*.

Cóndor

Del quechua *cúntur*, que significa "el mayor de las aves voladoras". Fr., rum., it., port., ing., *condor*, ger. *Kondor*, ch. *kondor*.

Corrida

Aunque el concepto no es originario de España (hay muchas pruebas de que también se practicaba en la antigua Grecia), sí se ha prestado el término castellano. Fr., it., port. *corrida*, rum. *coridă*, pol. *korrida*.

Coyote

Del náhuatl *cóyotl*. Fr., it. *coyote*, rum. *coiot*, port. *coiote*, ing., nl. *coyote*, ger. *Kojote*, ch., pol. *kojot*.

Criollo

Adaptación del portugués *crioulo*; significó primeramente "esclavo que nace en casa de su señor" y, en consecuencia, es derivado de *criar*. A través del español ha llegado a los demás idiomas (entre 1595 y 1605) y goza de una gran variedad de significados. El Diccionario de la RAE menciona de esta palabra que se refiere en la actualidad a un hijo y, en general, un descendiente de padres europeos, nacido en las antiguas colonias de América, pero que también solía definir a una persona de raza negra nacida en tales territorios, por oposición a la que había sido llevada de África como esclava. También es muy frecuente hoy en día su uso para hablar de personas con la tez oscura. Fr. *créole*, rum. *creol*, it. *creolo*, ing. *creole*, ger. *Creole*, nl. *creool*, ch., pol. *kreol*.

Chile

Desde luego, nos referimos al nombre de la planta y no al país andino homónimo. Proviene del nahua *chilli*, nombre genérico de todas las variedades de ají o pimiento. Es común que en España a esta legumbre se le denomine *pimiento* (Cristóbal Colón, al llegar a América, le confundió con la pimienta, por el sabor picante), así como también ocurre en el resto de Europa, que la aceptó rápidamente, a diferencia de otras plantas comestibles procedentes de América (fr. *piment*, rum. *ardei iute*, it. *peperoncino*, port. *(pimenta) chili*, ing. *chili pepper*, ger. *Chili*, nl. *chilipeper*, ch. *chilli paprička*, pol. *papryka chili*). A pesar de esto, donde más se nota el préstamo lingüístico de este lexema es en el caso de la salsa picante o de la mezcla de condimentos chili en polvo, donde el término se ha adoptado como tal, sin cambio ninguno y goza de una gran frecuencia de uso (por ejemplo, ing. *chili powder*, ger. *Chilipulver*).

Chinchilla

Origen incierto, probablemente de una lengua del antiguo Perú: el aymará o el quechua. Entre los cambios que ocurren en el préstamo cabe destacar dos. Primero, está la transformación fonológica del fonema lateral palatal /ʎ/ en la lateral alveolar /l/ (así se pronuncia la grafía "ll" en los demás idiomas), transformación que también viene a ser reflejada en la ortografía en portugués (*chinchila*). Segundo, mencionaremos el reemplazamiento fonológico de [tʃ] por [ʃ] en algunas lenguas: rum. *şinşilă*, cat. *xinxilla*, pol. *szynszyla*, mientras que el checo y el turco sólo presentan una modificación ortográfica, pero no fonológica: *činčila*.

Chocolate

Palabra procedente del nahua *xocoatl*, de *xoco*, amargo, y *atl*, agua. Altamente asentada y naturalizada en casi todos los idiomas, con modificaciones fonológicas propias de cada sistema lingüístico: fr. *chocolat*, rum. *ciocolată* (préstamo indirecto, vía italiano), it. *cioccolato*, port. *chocolate*, ing. *chocolate*, ger. *Schokolade* (en donde penetró vía el holandés antiguo), nl. *chocolate*, ch. *čokoláda*, pol. *czekolada*, tur. *çikolata*. Como se puede ver, haciendo una comparación rudimentaria con uno de los términos anteriores, *chili*, que también contiene el fonema africado sordo [tʃ] y que no sufre ningún cambio fonológico y/o ortográfico durante el proceso de préstamo aparte de la alternancia de la vocal final e/i, cosa que lo marca evidentemente como extranjerismo, los equivalentes léxicos de *chocolate* presentan rasgos específicos de cada idioma, lo cual los demuestra como claramente naturalizados. Por ejemplo, el desdoblamiento de la "c" en italiano, el reemplazo de la "ch" del español por el grupo fonético "ci" en rumano, el caron en checo (č) o la cedilla en turco (ç).

Fiesta

Del latín tardío *festa*, primitivamente plural del neutro *festum*. Tanto en español, como en otras lenguas, la mayoría de los términos de este campo léxico han llegado a través del latín (esp. *festejar*, fr. *fête*, it. *festivo, festa*, rum. *festiv, festival, festivitate*, ing. *feast*, nl. *feest*). Sin embargo, el sustantivo *fiesta* también se ha adoptado como extranjerismo, sin otro cambio, y figura en los diccionarios de varias lenguas con su forma castellana: rum. *fiestă, -e,*

Guerrilla

Derivado de *guerra*, procedente del germánico occidental "werra" (discordia, pelea). Fr. *guérilla*, rum. *gherilă*, it. *guerriglia*, port. *guerrilha*, ing. *guerrilla*, ger. *Guerilla*, nl. *guerrilla*, nor. *gerilja*, ch. *guerilla*.

Habano

Se denomina habano a todos los tabacos o puros en los cuales el 100% del tabaco que los compone es cultivado y manufacturado en Cuba. Fr., it. *habano*, rum. *havană*, ger. *Havanna*.

Hamaca

Del taíno de Santo Domingo o de Haití, originalmente significaba "red para pescado". Fr., rum. *hamac*, it. *amaca*, port. Ing. *Hammock*, ger. pol. *hamak*. En alemán la palabra aparece por primera vez en 1529 bajo la forma "hamaco" o "hamach", pero finalmente la etimología popular buscó reemplazar dichos términos por un lexema que incluyera de por sí el sentido del concepto (cosa muy natural y muy corriente en alemán) y también tuviera un cierto parecido a la palabra original. Así fue como se llegó a *Hängematte* (colchón que cuelga) y, por consecuencia, *hangmat* en neerlandés.

Huracán

Hay bastante disputa en cuanto al origen de esta palabra. Para algunos, la palabra deriva del nombre de un dios de la tempestad de los Caribe, Huracán, mientras que según el Diccionario Etimológico de Corominas, procede del taíno antillano *huracán*. Por otro lado, los más antiguos cronistas de Indias, Martyr, Oviedo, Las Casas, dudan de que sea una voz taína por su gran difusión en toda la zona del mar Caribe y en el continente, en tierras maya-quiché (MORÍNIGO, 1993: 324). Fr. *ouragan*, rum. *uragan*, it. *uragano*, port. *furacão*, ing. *hurricane*, ger. *Hurrikan*, nl. *orkaan*, ch. *hurikán*, pol. *huragan*.

Iguana

Proviene del arahuaco antillano *iwana*. La misma forma en inglés, francés, italiano, rumano. Ch. *leguán*.

Jaguar

Del tupí-guaraní *yaguará*. Por influencia del francés o del portugués, se asentó la forma con *j-*. La misma forma en francés, rumano, portugués, inglés, alemán, neerlandés, polaco. Ch. *jaguár*, it. *giaguaro*.

Papaya

Voz indígena americana, derivada de un idioma de la zona ribereña del Mar Caribe. Hay quien la clasifica como derivada del maya *páapay-ya* que significa "zapote jaspeado". Fr. *papaye*, rum., it., port. *papaia*, ing. *papaya*, ger. *Papaya*, nl. *papaja*, ch. *papája*, pol. *papaja*.

Patata

Cruce del taíno *batata* y el quechua *papa*. El préstamo más evidente se nota en inglés: *potato*, aunque el vocablo también ha penetrado en noruego: *potet*, sueco: *potatis* o turco: *patates*. El portugués lo ha adoptado directamente de las lenguas amerindias: *batata*. Los franceses denominan la patata *pomme de terre* (literalmente "manzana de tierra"), similarmente con los neerlandeses (*aardappel*), mientras que en idiomas como el rumano (*cartof*), alemán (*Kartoffel*), danés (*kartoffel*), islandés *(kartafla*), estoniano (*kartul*) la palabra deriva de la palabra italiana antigua "tartufoli", dada a la patata por su semejanza con las trufas ("tartufo" en italiano). De todas formas, hoy en día en italiano se usa *patata*.

Picaresco

Derivado del adjetivo "pícaro", denomina un género narrativo muy característico de la literatura española. Fr. *picaresque*, rum. *picaresc*, it., port. *picaresco*, ing. *picaresque*, ger. *pikarischer/pikaresker*, nl. *picareske*, ch. *pikareskní*.

Poncho

Quizá derivado del adjetivo castellano *poncho*, variante de *pocho* (descolorido). La palabra aparece mucho en Chile con referencia a los indios, pero en vista de su fecha no puede venir del araucano ni de otra lengua de estos parajes. Fonología igual en las demás lenguas, con algunos cambios ortográficos según las normas de cada idioma (ch. *pončo,* pol. *ponczo*).

Rancho

Quizá derivado del verbo *rancharse* o *ranchearse* (término soldadesco, que significa "alojarse") o, según otros autores, de la voz marina "rancho", se refería al principio a cualquier lugar donde se acomodaban provisionalmente especialmente soldados, marinos y gente que vive fuera de poblado. Fonología igual en los préstamos, con cambios ortográficos similares a los de "poncho", presentados arriba.

Rumba, salsa, tango

Los nombres de los bailes originarios de Hispanoamérica se prestaron casi sin cambios en todo el mundo. En rumano se puede notar la naturalización de la terminación, v. *rumbă, -e, tangou, -uri*.

Tabaco

La planta y la costumbre de fumar sus hojas originan de América, razón por la cual se considera que la palabra tiene su origen en la lengua arahuaca de los taínos, un pueblo del Caribe y que sus primeros usos documentados les pertenecen a Juan de Valdés ("Diálogo de la lengua", 1535) y a Bartolomé de las Casas ("Brevísima relación de la destrucción de las Indias", 1552). También consta que "tabacco", "atabaca" y otras formas analógas procedentes del árabe "tub[b]āq" se utilizaron en España e Italia mucho antes del descbrimiento del Nuevo Mundo, como nombre de varias hierbas medicinales que mareaban al usarlas.

No es improbable, por lo tanto, que nos hallemos frente a un caso de una palabra europea trasferida a una planta americana. Los equivalentes en otras lenguas muestran pocos cambios fonológicos: fr., rum. *tabac*, it. *tabacco*, port. *tabaco*, ing. *tobacco*, ger. *Tabak*, nl. *tabak*, ch. *tabák*, pol. .

Tequila

El término viene del náhuatl y tiene varias acepciones, de las cuales la que nos interesa es la de aguardiente elaborado a base del maguey en el estado mexicano Jalisco. La palabra se exportó como tal a los demás idiomas, con leves modificaciones ortográficas en algunos (tur. *tekila*), pero sin cambios fonológicos.

Tomate

Palabra procedente del nahua *tómatl*. Presenta mucha asentación y a diferencia de otros préstamos ya casi ni se siente como tal: fr. *tomate*, rum. *tomată*, port. *tomate*, ing. *tomato*, ger. *Tomate*, nl. *tomaat*, ch. *tomatový*. Curiosamente, la palabra italiana es muy distinta: *pomodoro* (por analogía y reducción de la expresión francesa antigua "pomme d'amour", creada porque se pensaba que el tomate tenía propiedades afrodisíacas).

Tornado

La palabra española es una forma metatética de "tronada", por influencia del verbo "tornar". Se ha prestado con pocas modificaciones: fr. *tornade*, rum. *tornadă*, it., port. *Tornado*, sic. *turnatu*, ing., nl., nor. *tornado*, ger. *Tornado*, ch. *tornádo*, pol. *tornado*.

Vainilla

Antes de designar el fruto, la palabra "vainilla" correspondió primero a la envoltura - "vaína", derivada del latín "vagina". Hernán Cortés introdujo este aroma en Europa alrededor de 1520, junto con el chocolate, por lo cual el término llegó a varios idiomas: fr. *vanille*, rum. *vanilie*, it. *vainiglia*, port. *baunilha*, ing. *vanilla*, ger. *Vanille*, nl. *vanille*, ch. *vanilka*, pol. *wanilia*, tur. *vanilya*.

Yuca

Del taíno de Santo Domingo, con varios indicios de ser originariamente un préstamo del guaraní. Fr., rum., it., port. *yucca*, ing., nl. *yucca*, ger. *Yucca*, ch. *juka*, pol. *jukka* (cambios ortográficos, pero manteniendo la fonología original).

Abreviaciones utilizadas en el artículo:

cr. = croata
ch. = checo
fr. = francés
ger. = alemán
nl. = neerlandés
hún. = húngaro
ing. = inglés
it. = italiano
nor. = noruego
pol. = polaco
port. = portugués
rum. = rumano
sic. = siciliano
tur. = turco

BIBLIOGRAFIA

Ayala, M. J., *Diccionario de voces americanas*, Arco Libros, S.L., Madrid, 1995
Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1994
Coseriu, E., *Introducción a la lingüística*, Gredos, Madrid, 1986
Domínguez Vásquez, M.J., *En torno al concepto de interferencia*, en "Círculo de lingüística aplicada a la comunicación", no. 5/2001, disponible en http://www.ucm.es/info/circulo/no5/dominguez.htm, fecha de la última consulta 09.04.2009
García Yebra, V., *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid, 1989
Lázaro Carreter, F., *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1990
Morínigo, M. A., *Diccionario del español de América*, Anaya, Madrid, 1993

Diccionarios consultados para la formación del corpus multilingüe:

Calciu, A., Duhăneanu, C., Munteanu, D., *Dicţionar român-spaniol*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979
Condrea-Derer, D., *Dicţionar de buzunar român-italian*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972
Ionescu, A.I., *Dicţionar român-ceh*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982
Levitçhi, L., *Dicţionar român-englez,* Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002
Mihăescu-Cîrsteanu, S., Eliade, I., *Dicţionar francez-român/român-francez,* Editura Teora, Bucureşti, 1999
Mocanu, P., *Dicţionar român-portughez,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981
Samsonovici, F.P., *Manual dicţionar poliglot în 8 limbi (Română, Esperanto, Franceză, Engleză, Germană, Olandeză, Spaniolă, Italiană*), S.C. „Diamant de Arieş", Cluj-Napoca, 1992
Savin, E., Lăzărescu, I., Ţânţu, K., *Dicţionar român-german*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997

EL ERROR EN EL PROCESO DE APRENDIZAJE DE UNA LENGUA EXTRANJERA

Mădălina LUPU
Universidad de Piteşti

Resumen : *El presente artículo aborda la importancia de la problemática del error y su tratamiento a la luz del análisis de los errores. En el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera, en cualquier etapa, el estudiante pasa varios obstáculos. La función del profesor es ayudarle a superarlos y a evitar que cometan los mismos errores por interferencia de la lengua materna.*

La manera de considerar el error en el aprendizaje ha evolucionado mucho últimamente. Se ha pasado de una concepción negativa, que provocaba la sanción, a otra, donde los errores se presentan como indicadores para comprender el proceso de aprendizaje y como referente para diagnosticar las dificultades de los alumnos

Palabras clave: ***error, lengua materna (LM), lengua extranjera (LE), el proceso de aprendizaje.***

I. El error en el aprendizaje

Empiezo el artículo rememorando dos refranes, que tienen que ver con nuestro tema *"solo los que no trabajan no hacen errores" y "de humanos es equivocarse"*. No podemos poner en duda la significación de los dos proverbios tanto en lo que se refiere al proceso de aprendizaje de una lengua extranjera, como al de la lengua materna. Raramente, por no decir nunca, se realiza un aprendizaje sin obstáculos, casi siempre viene acompañado de errores, que manifestados de formas variadas constituye un freno a la evolución del aprendizaje. Es absolutamente normal que los que aprenden cometen errores en el intento de producir enunciados orales o escritos. Por eso es necesario que el profesor diagnostique con certeza la situación real de sus alumnos, los dificultades que presentan, encuentren las causas por las que se producen.

1. ¿Que es un error?

La problemática que suscita el concepto de"error"[1] ha ocupado y sigue ocupando un lugar primordial. Las actitudes ante el error han cambiado pero podemos tomar como punto de partida la afirmación de Allwright y Bailey (1991) que mencionan que la definición típica de error hace referencia a la producción de una forma lingüística que se desvía de la forma correcta. Se llama forma correcta a la norma del hablante nativo y es usualmente identificada como la forma en la que típicamente los nativos la producen. En el mismo sentido Ana Isabel Blanco Picado considera el error "una transgresión, desviación o uso incorrecto de una norma" (Blanco P, Ana Isabel, 2008). La actitud del profesor ante los errores depende de cómo conciba la adquisición de la lengua. De esta manera podemos considerar que entre errores y adquisición existe una relación directa.

[1] El termino proviene del latín error, -oris. Según el Diccionario de la Lengua Española significa: concepto equivocado o juicio falso / acción desacertada o equivocada / cosa echa erradamente.

Como he dicho antes las concepciones sobre el aprendizaje y el error han cambiado a lo largo de la historia. Al principio las teorías conductistas consideraban el aprendizaje de una LE como la adquisición de una serie de hábitos, donde los errores debían evitarse para que no se fijaran y era absolutamente necesario reforzar las formas correctas. Más tarde Chomsky con su teoría cognitiva cambia las concepciones sobre el error y se empieza a buscar la causa de producción de los errores en las influencias o interferencias de la lengua materna. Así surge el llamado Análisis Contrastivo, que pretende describir formalmente la lengua materna (LM) y la lengua extranjera (LE), contrastándolas para establecer las estructuras diferentes entre sí y predecir los errores que pueden aparecer en el proceso de aprendizaje.

Si tradicionalmente el error representaba un pecado, obstáculo incorrección e incluso fallo, que debía enmendarse de inmediato, dado que se asumía como un signo de fracaso y el profesor se consideraba como el clave en el proceso de aprendizaje, puesto que el era quien enseñaba , el que marcaba los objetivos y contenidos de un curso, el que corregía y evaluaba, al mismo tiempo que el alumno se limitaba de ser un sujeto meramente pasivo, actualmente se ha dado un giro radical, la enseñanza centrándose ahora en los necesidades e intereses de los alumnos y de este modo el alumno está situado en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje de una L2.

En general el error causa angustia y estrés y hasta los buenos estudiantes tienen miedo del error por que los profesores actúan de una manera no muy buena frente al error: lo corrige y también lo penaliza. Pero muchos autores coinciden en interpretar el error como un medio que beneficia el desarrollo del aprendizaje tal es el caso de Cristina Naughton que define al aprendizaje como:

Aprendizaje = riesgo + error.

Y también sostiene que "aprender supone dar un paso a lo desconocido por lo que supone un riesgo, un miedo a no vencer. Por otro lado, el error suele llevar más fácil a la reflexión o análisis del proceso y el resultado, ya que cuando algo nos sale bien a la primera, realmente no aprendemos, ya que en el éxito es muy difícil que haya reflexión; sólo cabe la satisfacción...". (Cristina Naughton, 2009)

2. Tipos de errores

Los errores más frecuentes se pueden clasificar en:

a) Simplificación

Presupone una reducción de la lengua a un sistema simple, teniendo como ejemplo la ausencia del género, el número o el artículo, pero también las formas irregulares y el léxico son muy reducidos y funcionales. Este error es típico de la primera fase del aprendizaje y algunos casos más típicos son:

- *María y Elisa son chicas hermosa,* donde no se hace el acuerdo en número entre el adjetivo y el sustantivo determinado. Correcto es: *María y Elisa son chicas hermosas*
- *Rumanos son muy simpático,* donde el artículo definido no aparece y tampoco se hace el acuerdo entre el adjetivo y el sustantivo determinado. Correcto es: *Los rumanos son muy simpáticos.*

b) Hipergeneralización:

Se trata de aplicar una regla de la lengua a casos en los que no es aceptable según la norma. Como por ejemplo el uso del sufijo *–mente* utilizado para formar algunos adverbios:

- *grandemente, pequeñamente, cortamente,* que no suporta este tipo de modificación.

Algo semejante pasa con algunos participios que tienen formas irregulares:

- *hacido* en lugar de *hecho; escribido* en lugar de *escrito* etc.

c) *Fosilización:*

Son los errores que van pasando de un nivel al otro se presupone que el estudiante es capaz de autocorregirse y estos errores se explican por interferencias de la L1, aunque, también pueden reflejar un incorrecto uso de una regla de L2.

- *No me recuerdo,* donde se utiliza el pronombre reflexivo, aunque el verbo recordar no tiene régimen reflexivo. Correcto es: No recuerdo. En este ejemplo es evidente la interferencia de la lengua materna por que en rumano el equivalente de *recordar* es *a-si aminti*, que es reflexivo.

d) Permeabilidad:

Los estudiantes pueden empezar a cometer errores en conceptos que parecían tener dominados. Estos errores vienen provocados por el aprendizaje de nuevas estructuras. Por ejemplo el estudiante emplea muy bien la preposición *para* hasta que aprenda la premoción *por*. Por los estudiantes rumanos esta dificultad es más evidente puesto que, en rumano tenemos la misma preposición *pentru* equivalente a las dos preposiciones españoles *por* y *para.*

e) *Variabilidad:*

La producción de un estudiante puede variar en función de las situaciones comunicativas en las que se dé. En el concepto de error influyen factores como la afectividad, el estado de ánimo, la espontaneidad, la rapidez o la audiencia. Si en el nivel A1 se producen errores por interferencia de la lengua materna, en niveles A2, B!, B2 el estudiante deja a un lado la lengua materna y se mueve con mayor soltura en la lengua extranjera. En esta fase se pone de manifiesto la permeabilidad y la hipergeneralización. A partir del nivel C1 encontramos errores residuales que pueden llegar a fosilizarse.

II. La rectificación del error durante la clase

La corrección de los errores tiene como punto de partida su identificación y el conocimiento de la causa y como punto final la eliminación parcial o total. La practica correctiva, considerada como "culminación del aprendizaje" (Cassany, 1996) es útil tanto para el estudiante como para el profesor. Al estudiante le permita saber cuáles son sus deficiencias a la hora de formular sus hipótesis sobre las reglas de su interlengua y al profesor le permita controlar la efectividad de sus técnicas de enseñanza.

A la hora de corregir debemos tomar en cuenta una serie de decisiones: cómo, cuándo y qué corregir y, por supuesto, quién debe hacerlo?

1. ¿Qué corregimos?

La preocupación del profesor debe ser dirigida al desarrollo del alumno, teniendo en cuenta que no se puede corregir todo. Por eso es necesario centrar la atención en lo que no se comprende. Para eso se recomienda el uso de algunas reglas como por ejemplo:

- diagnosticar continuamente los errores de los alumnos
- estructurar una lista con los errores a los que el estudiante debe prestar más atención
- diferenciar los errores propios del nivel en curso de los que constituyen errores de contenidos residuales.

Como profesores debemos adoptar una postura flexible ante el error, por que principalmente corregimos para que los estudiantes aprendan, pero decidir que errores hay que corregir no es tan simple como podría parecer. ¿Hay que corregir todos los errores? / ¿Hay que corregir solamente algunas? / ¿Cuáles?

Yo creo que el profesor debe corregir no sólo los errores morfológicos y léxicos sino también errores sintácticos (falta de concordancia, uso incorrecto de un verbo irregular, omisión de elementos de relación, etc.), pragmáticos (uso de un registro inadecuado), socioculturales, etc.

2. ¿Cuándo corregimos?

El momento más oportuno en el que se debe corregir depende sobre todo del tipo de producción - *escrita u oral* – y también del objetivo que queremos alcanzar. Se conocen dos modalidades de corrección – *la diferida y la inmediata* - . La segunda es más bien utilizada en el la expresión oral. Sin embargo en la producción escrita como no podemos utilizar este método, no debemos dejar que pase mucho tiempo para entregar el texto corregido si queremos que el estudiante aproveche de las sugerencias.

3. ¿Quién debe corregir?

Si tradicionalmente el profesor era él que poseía la verdad absoluta acerca de lo correcto y lo erróneo, ahora se convierte en un guía que facilita al estudiante las estrategias que le permitan revisar y corregir las normas, que él mismo ha ido siguiendo e interiorizando. Como el alumno es el protagonista en el proceso de aprendizaje tiene la libertad para la autoevaluación y autocorrección. El alumno confeccionara una hoja con los errores mas frecuentes propios de su nivel para saber en que estadio se encuentra su aprendizaje. En cuanto al profesor tiene que apuntar o corregir los errores solamente después que los estudiantes se revelan incapaces de identificarlos y corregirlos.

4. ¿Cómo corregimos?

El reconocimiento de los errores pasa por una serie de operaciones progresivas:

a) Detección

La primera fase del tratamiento didáctico de los errores está en detectarlos. Ella puede ser realizada del profesor o por el estudiante mismo. Las reacciones mas frecuentes cuando se detecta un error son:

- *Repetición:* el profesor demanda al estudiante ¡hazlo de nuevo! Y de este modo le hace entender que algo no está bien.

- *Desaprobación:* ¡mal! ¡no! ¡muy mal! - son expresiones que se pueden escuchar cuando se identifica una serie de errores
- *Interrogación:* ¿estás seguro que es así? - es un modo habitual de hacer entender al estudiante que ha cometido un error.
- *Comunicación no verbal:* cuando el profesor tiene un rostro de desaprobación

b) Identificación:

Una vez contrastado el desajuste de la respuesta es preciso averiguar que criterio se ha transgredido y por qué. Pueden ser:

- Errores de entrada , por cuanto el problema supera la competencia del estudiante
- Errores de organización de información e información con conocimientos previos
- Errores en el plano afectivo, etc.

c) Rectificación

Localizado e identificado el error llegamos a su corrección y por que no a su eliminación

Expresión vs expresión oral

La corrección se puede hacer tanto en la expresión escrita como en la expresión oral.

La corrección de la expresión escrita tiene características que frente a las de la producción oral le confieren algunas ventajas: es mejor aceptada por parte de los alumnos y el profesor dispone por todo el tiempo necesario para tomar decisiones acerca de la solución que debe proponer. Por otro lado en el tratamiento de los errores en la producción escrita la precisión gramatical (atención a la forma) es más importante que en la producción oral, en la cual predomina la fluidez (atención al significado)

Existen diferentes técnicas de corrección:

La técnica directa: indica la presencia del error y da la solución no fomenta la participación del estudiante quien recibe pasivamente el feedback correctivo por parte del profesor. El error en este caso, según Hendrickson se puede señalar con las siguientes marcas:

- Subrayar la palabra o la estructura errónea
- Proponer entre corchetes una palabra mal colocada e indicar el lugar apropiado
- Tachar una palabra superflua
- Proporcionar la forma correcta de una palabra o estructura errónea

La técnica indirecta: evidencia el error sin proponer soluciones ni explicaciones metalingüísticas pero proporciona símbolos para ayudar a los estudiantes identificar el error. Las marcas sugeridas por Hendrickson para este tipo de corrección son:

- Subrayar un error ortográfico o morfológico
- Rodear con un circulo una palabra inapropiada
- Insertar una flecha para cada omisión
- Anadir un signo de interrogación al margen de una frase que no se entienda

También hay diferentes técnicas de corrección en las que el estudiante puede tomar parte activa:

En la expresión escrita:

Se puede hacer una primera autocorrección justo al terminar de escribir, una relectura para revisare esos puntos conflictivos. Se puede hacer en clase un intercambio de trabajos escritos para que sea un compañero el que haga la corrección o una corrección colectiva que involucra la totalidad de la clase. Esta técnica consiste en presentar un texto con errores para que los estudiantes los identifiquen y propongan soluciones.

En la expresión oral

Por el carácter efímero e inmediato, se hace difícil corregir de forma simultánea a la producción sin provocar cortes en la comunicación y en muchos casos la irritación del que habla. Si se hace un debate, varios estudiantes pueden tomar notas de lo que suena raro y comentarlo al final del mismo.

Más complicada es la corrección de las interacciones espontaneas que se dan a lo largo de la clase no es conveniente corregirlo todo. Se recomienda dedicarse un tiempo al final de la clase a revisar aquellas intervenciones que han presentado errores. Transformar al alumno en corrector de sus propios errores, presenta la ventaja de desarrollar su autonomía e involucrarlo de lleno en el proceso de aprendizaje.

III. Conclusiones

Con este nuevo rumbo de la enseñanza-aprendizaje se destierra la concepción negativa, que habitualmente se ha tenido del error, así como el tratamiento que se hacia del mismo. El labor del profesor consiste en encontrar la manera más adecuada, teniendo en cuenta las variables individuales de los aprendientes, para enfrentarlos y hacer que los estudiantes progresen en el aprendizaje. Para que la practica correctiva sea lo más efectiva posible, el profesor debe orientar su labor a fomentar la autonomía del aprendiente, dándole la oportunidad de autocorregirse, haciéndole participe y corresponsable en el complejo proceso de aprendizaje de adquisición de una L2.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Allwright, D., y Bailey, K., (1991). *Focus on the language classroom: An introduction to classroom research for language teachers.* (2a edición) Cambridge: Cambridge University Press. 1991

Astolfi, J P, *El "error"- un medio para ensenar,* Ed. Diada Editorial S.L, 1999.

Blanco P, Ana Isabel (2008), *El error en el proceso de Aprendizaje"* Cuadernos Cervantes Año XII.

Cassany, D, *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de lo escrito,* Barcelona, Ed. Graó, 1996

García, J.F, *La cultura del error*, Ed. Planeta, Barcelona, 1997

Hendrickson, G.M, *The treatment of Error in Written Work*, Sandra McWay, (ed) Composing in a second Language, Rowley, Massachusetts, Newbury House Publishers,

Richards, J.C, *Error Analyses: Perspectives on Second Language Acquisition*, London Longman, 1974

Rodríguez López Susana, E*l tratamiento del error en la clase de E/LE,* Tarragona, sm, 2007

Vázquez G, *¿Errores? ¡Sin falta!* , Madrid, Ed, Edelsa, 1999

« LIBRO DE MANUEL » DE JULIO CORTÁZAR, UN GRITO DE PROTESTA

Lavinia SIMILARU
Universidad de Craiova

Resumen: *«Libro de Manuel» de Julio Cortázar reúne sin duda el juego y la protesta, a través de una gran variedad de técnicas narrativas. Los protagonistas son generalmente latinoamericanos que viven en París, cuya disconformidad reviste a veces formas cómicas: llaman la atención gritando en un cine, comportándose de manera ridícula en un restaurante elegante, o dándole las gracias exageradamente a un chofer de autobús, pero detrás de todo esto hay algo mucho más profundo.*

A pesar de la ironía y del humor, cuyo papel es innegable, la novela es una crítica virulenta de todas las dictaduras y de las guerras inútiles de la época moderna. El autor utiliza el collage literario, introduciendo en la narración recortes de periódicos en varias lenguas y procedentes de varios países, para ofrecer una imagen muy nítida de los acontecimientos contemporáneos. Mediante los artículos, se revelan sucesos argentinos, el acto terrorista llevado a cabo en Munich durante los juegos olímpicos de 1972, escenas sangrientas de la guerra de Vietnam, o imágenes igualmente horrendas provocadas por las dictaduras latinoamericanas. No faltan los informadores del sistema represivo.

Palabras clave: ***literatura, collage, política.***

El collage literario lo inició Guillaume Apollinaire en 1914, con su poema *Lettre-Océan*, inspirándose en la pintura cubista. Más tarde el descubrimiento tuvo representantes ilustres, como T.S. Eliot (*The Waste Land*), o James Joyce (*Ulysses*), ya que la novela ofrecía un terreno propicio para su desarrollo. Escritores latinoamericanos que lo utilizaron también hubo muchos, ya que "el collage resulta por fin el medio más eficaz para dar cuenta de la bullente disparidad de nuestras realidades, de sus flagrantes desigualdades, de sus antagonismos coetáneos, de sus contradicciones explosivas. El collage es el dispositivo que permite la inclusión de la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real, captada en pleno fragor del extratexto con todas sus voces, sus mensajes y su ruido. Las inserciones antitéticas son efectos de lo real. La contextura heterogénea del collage pone de inmediato en evidencia su carácter de ensambladura intertextual inconclusa, de provisorio *patchwork*. El collage aparece como lugar de encrucijadas, tensiones, travesías en todo sentido, copresencia de códigos antinómicos; lo opuesto a la arquitectura armónico-extensiva donde cada parte conlleva la totalidad, en una remisión recíproca entre constituyentes concertados y conjunto configurador". (Yurkievich, 1994: 120)

Julio Cortázar había experimentado la técnica del collage y sus infinitas posibilidades en *Rayuela* (1963). Diez años más tarde, al escribir *Libro de Manuel*, manejó con el mismo éxito la fragmentación y la heterogeneidad; decir que *Libro de Manuel* es una novela polifacética significa decir una futilidad. Aquí el pretexto que reúne los numerosos y variados recortes de prensa es el deseo de componer un libro de texto para el pequeño Manuel, un libro que le haga aprender cosas importantes, y que al mismo tiempo le divierta.

Libro de Manuel reúne sin duda el juego y la protesta, a través de una gran variedad de técnicas narrativas. Los protagonistas son generalmente latinoamericanos

que viven en París, cuya disconformidad reviste a veces formas cómicas: llaman la atención gritando en un cine, comportándose de manera ridícula en un restaurante elegante, o dándole las gracias exageradamente a un chofer de autobús, exasperando a todo el mundo, y hacerle perder el tiempo: "«Usted maneja el vehículo con un sentido de la responsabilidad que no todos los conductores demuestran en estos tiempos». O: «No puedo descender del autobús sin primero manifestarle mi reconocimiento». O: «Jamás me permitiría terminar este viaje sin antes dejar testimonio público del placer que he tenido, y que le ruego haga excesivo a la administración de la R.A.T.P.»" (Cortázar, 2005:923)

Los revolucionarios de Cortázar no son muy verosímiles, sino más bien lúdicos. No son militantes, y mucho menos guerrilleros. Pero ésta fue sin duda la intención de Cortázar, expresada desde la primera página: "Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. No cabe duda de que las cosas que pasan aquí no pueden pasar de manera tan inverosímil, a la vez que los puros elementos de la imaginación se ven derogados por frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto. Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia; si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje". (Cortázar, 2005: 865)

La historia de la Sociedad de Zoofilia "inventada por razones estratégicas" (Cortázar, 2005: 966) es cómica: Oscar, el veterinario, tiene que llevar a París veinte mil dólares falsos, fabricados por el viejo Collins, y la mejor manera de hacerlo le parece esconder los billetes en el doble tabique de los contenedores térmicos "fabricados especialmente por miembros de la Sociedad de Zoofilia" (Cortázar, 2005: 967). Los contenedores transportan un pingüino turquesa y dos peludos reales, que la Sociedad de Zoofilia pretende regalar al zoológico de París. Pero los representantes del zoológico forman parte del grupo de amigos, son Roland y Lucien Verneuil, que bajan del coche "con una dignidad de escoba bien tragada" (Cortázar, 2005: 986). Lonstein hace de chofer, y por eso lleva "una campera de cuero y una boina para dar la impresión de francés medio" (Cortázar, 2005: 987). En cambio, Oscar parece "tan argentino con su saco gris cruzado y una peinada de último momento". (Cortázar, 2005: 987) El único problema que podría surgir es algún aduanero que observara que los contenedores eran más adecuados para transportar leopardos, y no pingüinos, pero era un "argumento que Lucien Verneuil y Roland estaban dispuestos a demoler con razones científicas basadas en Buffon y Julian Huxley" (Cortázar, 2005: 987). Cortázar derrocha la ironía en la descripción de sus "militantes", que parecen más bien actores, nadie puede creer que unos verdaderos revolucionarios se comporten de esta manera.

A veces las reivindicaciones son sociales, no políticas. Los protagonistas organizan otra "función", con un ovillo de piolín, del que tira Roland y deja caer el hilo al suelo, y un carné verde, que Patricio muestra a la vendedora pretendiendo ser policía, pero el carné es de las *Jeunesses Musicales de France*. Patricio, policía fingido, reprocha a Roland haber perturbado indebidamente el ritmo de la sociedad de consumo.

Todo esto con el fin de hacer notar a los clientes que “el kilo de papas subió diez centavos y que el tomate cuesta el doble que el año pasado”, y también que “les hacen pagar el precio de los envases de plástico que no se devuelven”. En cuanto al nuevo jabón en polvo, “cada vez lava igual que antes”. (Cortázar, 2005: 929)

Todo esto significa “quilombos que terminan siempre en otros concomitantes, es decir tribunal de turno, noticias en los diarios, multas y diversas consecuencias civiles y penales”. (Cortázar, 2005: 931)

Los mismos protagonistas se preguntan a veces si todo esto tiene sentido. O, al menos, algunos de ellos se plantean la inutilidad de sus esfuerzos. Como explica un personaje, la “Joda” es “nada, realmente nada, pero sucede que nada más nada no da nada sino que a veces da un poquito de algo, lo que se dice una nada que como todos saben ya no quiere decir una pura nada sino un cachito de cualquier cosa”. (Cortázar, 2005: 921)

Pero detrás de todo esto hay algo mucho más profundo.

A pesar de la ironía y del humor, cuyo papel es innegable, la novela es una crítica virulenta de las dictaduras y de las guerras inútiles de la época moderna. Son evocados todos los problemas sociales y políticos de los años setenta.

A veces no resulta tan fácil descifrar las intenciones del autor. La “Joda” reviste formas variadas y complejas. Por ejemplo, en un cine de París, donde “Brigitte Bardot se baja el slip para que la sala le vea justo lo que el artículo 465 permite por una fracción de tiempo fijada por el artículo 467” (Cortázar, 2005: 918), y todo el público está muy interesado, ya que, como dice el autor con su eterna ironía, “la Brigitte comienza a convertir la pantalla en uno de los momentos estelares de la humanidad, o más bien en dos”, uno de los protagonistas grita para llamar la atención. La acomodadora acude para tranquilizar a la gente, y tiene una actitud bastante rara: baja la linterna “porque ya el público más alejado se perdía en los espacios intercostales de Bardot desnuda y nada alterada por lo ocurrido, y los espectadores contiguos al lugar y al causante del hecho luchaban con una comprensible indecisión entre seguir la protesta por el escandaloso proceder del forajido o no perderse ni un centímetro de esos sedosos muslos semientornados en una cama de hotel de lujo…” Pero lo que sigue es aún más raro: “la linterna de la acomodadora empezaba a escorchar a todo el mundo sin contar a Patricio, y la acomodadora la bajaba lo más posible y el haz de luz se aplastaba en plena bragueta de Patricio que parecía encontrar la cosa de lo más natural…” (Cortázar, 2005: 919) Al lector le cuesta, sin duda, entender qué quiere decir aquí Julio Cortázar, si no tiene informaciones sobre la dictadura argentina. En Argentina, durante la dictadura, en los cines se preferían estos pequeños “accidentes” (se proyectaba un haz de luz muy fuerte sobre la pantalla, para que resultara imposible ver ciertas partes del cuerpo desnudo de la actriz, o se bajaba el proyector hacia el suelo, como por error), para poder sostener que no había censura. Lo ocurrido en un cine de París es una alusión a la censura argentina.

El “libro” que los amigos están preparando para que el pequeño Manuel lo lea cuando sea grande abarca también un “télex que le había pasado un compañero de Prensa Latina” a Marcos, y el texto lleno de errores del télex relata un encuentro de Fidel Castro y de su primer ministro con un grupo de estudiantes. El primer ministro le pregunta a un joven: “COMO PONDRIAS UN LIMITE A LAS NECISADES MATERIALES? ?CUANTOS TRAJES, CUANTOS LITROS DE LECHE, CUANTOS HOSPITALES, CUANTOS LABORATORIOS, CUANTOS AUTOBUSES, CUANTAS ESCUELAS, CUANTAS UNIVERSIDADES, CUANTAS ACADEMIAS

DE CIENCNIAS? CUANTOS MUSEOS; CUANTOS HOTELES, CUANTOS MOTELES, CUANTOS REFREGIRADORES? Y ELLO EN UNA SOCIEDAD COMO LA NUESTRA DONDE NO SE PROMUEVEN NI SE LE INVENTAN NECESIDADES A LA GENTE PARA RESOLVER LOS PROBLEMAS DE PRODUCCION+." (Cortázar, 2005: 1125) Todas las personas que han conocido el comunismo reconocen este discurso común a los dictadores de todos los países. Si había alguna duda, un poco antes Fidel Castro había citado a Marx: "EN OTRA RESPUESTA RECUERDA UNA FRASE DE MARX EN EL SENTIDO DE QUE LA CONSTRUCCION DEL SOCIALISMO ES SOLO LA PREHISTORIA DE LA HUMANIDAD." (Cortázar, 2005: 1124) Pero no es todo: el primer ministro le dice al estudiante que para alcanzar la productividad necesaria en la sociedad, es necesaria una "ley de la vagancia"(Cortázar, 2005: 1125), que el pueblo ha aceptado ya. De esta manera, "se considera como predelito el no estar vinculado en forma estable a centros de trabajo"(Cortázar, 2005: 1125). Esta ley –comenta el primer ministro- ha representado "un tremendo avance político del pueblo"(Cortázar, 2005: 1125). De esta manera, alguien que no trabaja es casi un delincuente.

La postdata del prólogo evoca la masacre de los juegos olímpicos de Munich, de 1972, ocurrida precisamente en esas fechas, cuando Cortázar terminaba el libro, y lamenta la hipocresía, o, como dice él, "el masaje a escala mundial de los *mass media*": "Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten sus lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar «la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias». ¿Olvidan? ¿Quién olvida?"

Las cartas de Sara revelan la intolerancia manifestada en los países latino-americanos hacia los hippies. Unos pantalones en vez de falda, y unos collares podían acarrear a una joven serios problemas. Para no hablar de los que tenía un joven de pelo largo. Sara explica todo esto en una de sus cartas: "Tengo la lista completa de los cargos por los cuales casi voy a la cárcel en Costa Rica, y me guiaré por eso para remediar tantas aberraciones: eliminar la mochila lo primero, liquidar los libros, y especialmente los libros en inglés. No sé si les conté que tuve que recurrir al diccionario Appleton Cuyás que viaja conmigo para convencer a un capitán bien tomado y todo un hombre, che, que *Alice in Wonderland* no era propaganda comunista, pero nadie, ni el Appleton inglés-español, pudo convencerlo que no era parte del sistema disoluto hippie de vida. Bueno, eliminar el pantalón, usar la pollera debajo de la rodilla, usar pelo recogido, ningún adorno, y así y todo siempre seré sospechosa, no sé si por el aire de gringa, o porque tengo la costumbre de decir permiso para entrar. Pero así por lo menos ya no tendré que recibir insultos por la calle, o piedras y otras cosas por el estilo." (Cortázar, 2005: 910)

La mayoría de los acontecimientos de la época y de las personalidades vienen citados en el libro, aunque sea de pasada, como en el caso de esta frase: "Alguna vez me había parecido sospechar que Marcos me alcanzaba el dedo para que el lorito trepara, Pedro rico coma la papa, pero Marcos no estaba para caridades particulares, metido hasta el fondo en la Joda, en el mundo que resonaba con telegramas y bombardeos y ejecuciones y tenientes Calley o generales Ky, pero sin embargo Marcos, oh sí, alguna vez Marcos, el dedo tendido, la Joda para Pedrito, ¿eh?" (Cortázar, 2005: 916) Treinta y seis años más tarde, el teniente Calley y el general Ky ya no tienen la misma resonancia, el lector de hoy ya no se acuerda de ellos. El primero es el famoso teniente William Calley, que ordenó la matanza de May Lai, en Vietnam, arrasando todo el pueblo, y

matando a los habitantes, mujeres, niños, bebés o ancianos, y también a los animales. El segundo, Nguyen Cao Ky, es un político vietnamita, primer ministro entre 1965 y 1967. U Thant es otra personalidad mencionada, por sus cualidades diplomáticas. Un recorte de periódico menciona la manifestación estudiantil organizada en Heidelberg en contra de la presencia de Robert McNamara, presidente del Banco Mundial, y ex secretario de Defensa en EEUU. Bruno Quijano, ministro de justicia argentino, y Henry Kissinger, secretario de estado de los Estados Unidos, son otros dos políticos evocados, y el pretexto es un encuentro frustrado de los dos.

Pero al lado de los políticos Julio Cortázar cita nombres de músicos, a veces autores o cantantes de tango, escritores, boxeadores, campeones mundiales de fórmula I, lo que ofrece al lector un panorama amplio sobre la sociedad de la época.

Entre los recortes de periódico que salpican el relato hay también un informe de la Amnesty International, (Cortázar, 2005: 974) sobre la situación de los prisioneros políticos en el planeta. Otro recorte (Cortázar, 2005: 1092) habla del informe sobre las torturas publicado por la Comisión Internacional de Juristas.

Otro acontecimiento que la novela trae a la memoria, a través del mismo recurso del recorte de periódico, (Cortázar, 2005: 1027) es el conflicto entre Argentina y Reino Unido por las Islas Malvinas. Se trata de un acuerdo que permitía a los dos mil habitantes de las islas viajar libremente a Argentina, donde eran exceptuados del servicio militar, y gozaban de beneficios fiscales y aduaneros.

Una mención especial merece la presencia de los agentes del régimen. Una pintoresca presencia, teniendo en cuenta que Julio Cortázar los llama irónicamente "hormigas". Heredia vuelve de Londres, y sus amigos le esperan en el aeropuerto, para comunicarle noticias importantes, pero un gesto del recién llegado les impide: "No cabía duda de que eran noticias padre para Heredia, lástima que no pudieron transmitírselas en seguida porque ya en la fila de los pasaportes lo vieron que conversaba con un tipo alto y flaco, probablemente otro brasileño. Heredia saludó de lejos agitando los brazos con portafolio y botella de whisky, maniobra bastante útil para transmitir de paso una guiñada de ojos debidamente registrada por Patricio y Gómez que como era natural recibieron al viajero con abrazos y exclamaciones destinados a no significar absolutamente nada, a la vez que Heredia les presentaba al señor Fortunato que había sido su efímero compañero de asiento y que se declaró sumamente." (Cortázar, 2005: 1007) Por eso, delante de Fortunato, indudable "hormiga", hay sólo sonrisitas de sobreentendido, codos en las costillas, y evocaciones frívolas, "detalles técnicos sobre la manera de desvestirlas cuando no quieren o se hacen que no quieren que todavía es peor porque conservan la cabeza clara". (Cortázar, 2005: 1011).

Pero hay toda una "gradación jerárquica" de las hormigas, se pueden destacar las siguientes categorías: "hormigachos", "hormigudos", "hormigordos", "hormiflacos", "hormínimos", "hormícrofonos", "hormicrocéfalos", "horminetas", "hormigócratas", "hormigófilos", "hormigonudos". Todos forman un grupo paramilitar dirigido por "el Hormigón", y, entre otras cosas, tienen el deber de proteger al "Vip". A su vez, el Vip tiene una familia formada por "la Vipa", "los Vipuchos", y "la Vipuchada". A pesar del manifiesto humor con que Cortázar describe el estamento, el lector siente la amenaza permanente de los siniestros y omnipresentes agentes e informadores del régimen dictatorial. "El que te dije" relata continuamente por escrito todo lo que dicen o hacen los demás, apunta hasta observaciones sobre la forma de comer del pequeño Manuel, o comentarios de Gladis sobre un peinado. Lo conserva todo en unas fichas desordenadas, "imposible describir la especie de baúl o sopera gigante en la que ha ido tirando lo que

él llama fichas y que en realidad son cualquier papel a mano". (Cortázar, 2005: 1081). Los que han conocido la dictadura reconocen el método del sistema represivo.

En una ocasión las "hormigas" salen de su fingida neutralidad, y enfrentan a los protagonistas. A una hora "en que todo está en calma", los héroes ven dos siluetas cruzando la calle, y Marcos entiende que Fortunato había hecho seguir a Heredia. Hay cachiporrazos y patadas, un verdadero "escarmiento", ya que "Fortunato también venía de Londres y a lo mejor trajo datos sobre Heredia, de esos que obligan a las grandes medidas, comprendés, cinco costillas rotas o una pierna, hospital para rato". (Cortázar, 2005: 1044)

A veces el recorte de prensa abarca sólo un título, pero muy sugestivo: "Amérique Latine. Argentine. Querelles de généraux et luttes populaires".

Pero la parte más importante de la protesta del autor está concentrada en once páginas, hacia el final de la novela, páginas que reúnen en dos columnas recortes de prensa en que se pueden leer testimonios de prisioneros torturados por las dictaduras latinoamericanas, al lado de confesiones de soldados americanos que habían vuelto de la guerra de Vietnam. La señora Mirta Cortese de All es "detenida el 19 de julio, en Rosario. En su relato escrito cuenta cómo fue detenida y trasladada a una celda de la regional de la Policía Federal. Fue torturada con picana eléctrica en las zonas más sensibles del cuerpo. La insultaban y amenazaban de muerte […]" (Cortázar, 2005: 1218)

Un soldado americano concede una entrevista, para narrar los entrenamientos y las enseñanzas que recibían antes de ir a la guerra: "Claro que nos entrenaban para la tortura, pero la gente no quiere saber nada de eso, o no quiere creerlo. […] Contaban como si fuera una gracia que una vez, en Vietnam, habían atado las piernas y los brazos de un prisionero a dos helicópteros distintos. Entonces los pusieron en marcha y lo descuartizaron". (Cortázar, 2005: 1218).

El horror que inspiran al lector estos relatos no deja lugar a dudas: *Libro de Manuel* constituye, además de un cuadro despiadado de la sociedad de los años setenta, el grito de protesta de Julio Cortázar. El grito de protesta en contra de las dictaduras y de las guerras, y en contra del absurdo cotidiano de la sociedad, una protesta sin demasiado color político.

Un problema que podría plantear este tipo de novela es el de la actualidad: ¿por qué se deberían leer libros que evocan problemas sociales, o personalidades políticas que el lector ya no recuerda? En este caso la novela despierta el interés de los libros de historia. Nunca hay que olvidar el pasado, hay que estudiarlo siempre, y aprender de los errores antiguos. Además, la protesta no es más que un solo aspecto de esta novela polifacética.

BIBLIOGRAFIA

Cortázar, J. *Obras completas*, I, RBA, Barcelona, 2005.
Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994.

ENRIQUE VILA-MATAS Y LA BÚSQUEDA EN "UNA CASA PARA SIEMPRE"

Sorina SIMION
Colegio Nacional "I.C. Brătianu", Piteşti

Resumen : *Las obras de Enrique Vila-Matas son mezcla de ensayo, crónica periodística y novela. Su literatura, fragmentaria e irónica, diluye los límites de la ficción y la realidad. Rodrigo Fresán escribió que se trata del más argentino de los escritores españoles. … por la manía referencial, el humor en serio, los juegos meta ficcionales, el tránsito cosmopolita por las bibliotecas y las ciudades".*

Todo texto se construye como una pintura de mosaico, como una recopilación de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto y el lenguaje poético se lee al menos como doble desde el punto de vista de la intertextualidad y ningún sujeto puede producir un texto autónomo, los sujetos producen sus textos desde una necesaria, obligada vinculación con otros textos y se vuelven en cruces, intersecciones discursivas, diálogos basados en dos etapas fundamentales, la absorción, el aprendizaje y la transformación (Julia Kristeva). Más o menos la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos (Gérard Genette), tiene su clasificación y su tipología y en las novelas de Vila-Matas se pueden identificar la intratextualidad, extratextualidad, metatextualidad (relación crítica que tiene con otros textos, por ejemplo la novela policíaca), architextualidad (relación genérica o género literario).
Novela Enrique Vila-Matas

Palabras clave*: novela Enrique Vila-Matas, intertextualidad, extratextualidad, metatextualidad, architextualidad.*

El símbolo de (la) Rosa

Interpretar la obra de Enrique Vila-Matas, buscar y encontrar una clave para cuajar las fuentes dispares de su universo ficticio, equivale a reinventar el camino único de la historia de la literatura tal como lo sugiere el destino de sus personajes o de sus "personas" como en cualquier obra dramática en la cual los títeres, los muñecos de voces prestadas actúan y hablan encarnando seres diversos, pero, al mismo tiempo, reflejando el mismo "yo" de siempre, el del "autor" de cualquier época, un "ser de papel" (Barthes), perdido, extraviado para siempre sea en una casa de la ficción, sea por la alameda del fin del mundo, sea por entre los libros de una biblioteca infinita, sea por entre las notas a pie de página, sea por las prosas de frontera propia, sea por el bosque narrativo tan espeso que ya no se pueden vislumbrar caminos, senderos que nos lleven al centro de un Laberinto. Y entonces surge la legítima pregunta si todo este recorrido tiene algún sentido, porque el sentido de un Laberinto es encontrar el propio centro para salir de una vez de dudas y enredos. ¿Cuál será entonces la clave rescatadora, unificadora? ¿Podemos emplear los conceptos de interculturalidad e intertextualidad? ¿Podemos integrar al escritor en la posmodernidad, en el posmodernismo y sólo con todo esto resolver un problema tan delicado, espinoso? La solución tiene que encontrarse en la obra del escritor...

Según el autor (Vila-Matas, 2001): "Si algo tiene de extraordinario la literatura es que es un espacio de libertad tan grande que permite todo tipo de contradicciones. (...) En la debilidad de esas voces singulares está su fuerza." - , y abre de este modo el espacio infinito de todas las posibilidades, hasta de contestar la literatura, para reafirmarla con una fuerza sin precedente, porque el oficio de escribir ya no es tan fácil

como antes, pero provoca, a pesar de todos los obstáculos, un placer inconmensurable, el placer de redescubrir los orígenes mismos del cuento, del relato puro de la boca de Shahrazad (Scheherezade), o de hallar el ritmo antiguo, universal del arte, porque, de este modo, la crisis de la literatura se puede superar a través de la misma diversidad: "Antes escribir era más fácil que ahora, no existía con tanta fuerza la reflexividad sobre el trabajo propio. «Quizá todo comenzó con Flaubert —dice W.G. Sebald—, y la manera como se maltrató él mismo escribiendo. Rousseau y Voltaire, en cambio, se lanzaron alegremente a escribir, a seguir adelante, a mejorar la sociedad, a ilustrar». Yo no siento la menor nostalgia de esos tiempos alegres. Encuentro un placer en seguir adelante sin las alegrías de Voltaire. Me divierte, además, amar a la tristeza. Cuando casi todo el mundo habla de tragedia y fracaso final de la literatura, yo hago proyectos. He llegado a imaginar una novela cuya estructura, cuyo esqueleto lo movería el ritmo de una rumba catalana cantada por un pájaro solitario en las Ramblas de Barcelona, y esa rumba sería extremadamente mestiza y acogería gran variedad de géneros. Puesto que la vida es un tejido continuo, la rumbosa novela podría estar construida como un tapiz que se dispararía en muchas direcciones mezclando todo tipo de géneros literarios." La conclusión se impone con mucha nitidez: "El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada —cada vez más numerosos en literatura— y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque díganlo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible." (Vila-Matas, 2001)

La trayectoria de la búsqueda del escritor mismo no es más que un viaje vertical, como tiene que ser nuestra investigación también. Para encontrar la explicación de tal configuración de sus novelas, podemos pensar en la metáfora de los jardines colgantes de Semíramis, presente en los cuentos de Borges también, y en el deslizar de un nivel a otro. Enrique Vila-Matas confiesa que el origen de su novela *El viaje vertical* está en el jardín del Hotel Ávila de Caracas, en el jardín de Coyoacán de México, y en el tercer jardín que se halla en la cumbre de una montaña de la isla portuguesa de Madera y el descubrimiento muy importante es que la identidad "es movible", cambia, porque el viaje tiene la única meta, el único fin de perderse uno a sí mismo: "viajar y perder países, perderlos todos, perder tu propio país, perder hasta tu identidad o como mínimo, ironizar sobre el deseo maniático de identidad, volverse menos neurótico y aceptar el hecho de que la vida es siempre un mestizaje." (Vila-Matas, 2001).

El símbolo de la rosa es el símbolo más general y sin límites que podemos encontrar para resumir de un modo u otro las direcciones de una construcción narrativa que se está haciendo, porque integra tantas metáforas que se está vaciando de todo contenido, convirtiéndose en algo que sólo sugiere y no denomina nunca. Gesto, sugerencia, totalidad, comienzo y fin, nada más que pura gratuidad...

El buceo a las fuentes de la narración pura

Las obras de Enrique Vila-Matas son mezcla de ensayo, crónica periodística y novela. Su literatura, fragmentaria e irónica, diluye los límites de la ficción y la realidad. Rodrigo Fresán escribió que "una forma más tonta que extraña de definir a Vila-Matas sería afirmar que se trata del más argentino de los escritores españoles. Después de todo, allí están la manía referencial y el siempre dúctil aparato enciclopédico, el humor en serio, los juegos meta ficcionales donde el autor es siempre protagonista, las apelaciones cómplices a su lector, y el tránsito cosmopolita, constante y sin compromiso, por las bibliotecas y las ciudades".

Vila-Matas, en su novela *Una casa para siempre*, está ilustrando la inmersión a lo puro y muy antiguo épico, el del cuento relatado por narradores ambulantes en las plazas árabes o en las plazas de la desaparecida Atlántida y también enfoca el problema de su relación tanto con la realidad como con la ficción, con la cultura, con los textos anteriores. Encontramos las características del posmodernismo, como fragmentarismo, relativización de los puntos de vista, perspectivas fluidas, múltiples, esparcidas, explotando la deconstrucción y el textualismo, la auto reflexividad, expresando la superioridad del "pensamiento débil", del juego, de la combinación insólita. Esta posmoderna novela – ensayo – manifiesto – literatura en acto revela las fuentes de la literatura, la relación ya suprimida entre el autor y el lector, construyendo la figura impersonal del actor que está hablando, desmontado los mecanismos de la mímesis (mimesis) y poniendo de manifiesto la ruptura entre Texto y Mundo, autenticidad y originalidad, a través del buceo a las fuentes del épico puro, primario o elemental, primitivo.

Todo texto se construye como una pintura de mosaico, como una recopilación de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto y el lenguaje poético se lee al menos como doble desde el punto de vista de la intertextualidad y ningún sujeto puede producir un texto autónomo, los sujetos producen sus textos desde una necesaria, obligada vinculación con otros textos y se vuelven en cruces, intersecciones discursivas, diálogos basados en dos etapas fundamentales, la absorción, el aprendizaje y la transformación (Kristeva). Más o menos la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos (Genette), tiene su clasificación y su tipología y en las novelas de Vila-Matas se pueden identificar la intratextualidad (relación de un texto con otros escritos por él mismo), extratextualidad (relación con otros textos no escritos por él), metatextualidad (relación crítica que tiene con otros textos, por ejemplo la novela policíaca, etc.), architextualidad (la relación genérica o género literario).

Las obsesiones son recurrentes y constituyen motivos de las novelas del escritor y por entre éstas podemos citar: la huida del autor, el espectáculo, la geografía convertida en historia, el viaje perpetuo, la voz, la identidad y su pérdida, las despedidas, el suicidio o el silencio, la novela perdida, la infancia perdida, el amor perdido, el escribiente o el narrador sin nombre alguno, Atlántida, etc. Las identidades múltiples, o la identidad sin identidad marca sin duda alguna la transformación profunda de la voz narrativa en voz impersonal que es la voz de todos y a la vez la voz de Nadie: "decidí que haría míos cuantos relatos o paisajes de la vida de extraños había ido oyendo a lo largo del viaje.", - y después añade: "Yo era yo y era Boj y era también toda aquella lenta caravana de historias de anónimas voces y anónimos destinos." , "Y algo como un rugido succionó mi conciencia" , "no sé quién soy…", "Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy." La única solución de la dispersión e integración de la voz del autor reside en la transformación de la realidad en ficción: "Tal vez estuviera mejor en la piel de un personaje literario." (Vila-Matas, 1988)

El orden de la escritura y de la lectura puede ser, como en *La Rayuela* por Cortázar, cualquiera y los actores que disfrazan la voz narrativa son sea personajes literarios (genéricos: locos, enemigos, amigos, niños, hijos, novias o esposas, maestros en el arte ilustre de la Nada, familiares, desconocidos, escribientes o narradores anónimos), sea títeres o muñecos (Martín Yazalde, Sansón) que sólo son sombras, sea presencias de autores ya muertos, pero no muertos de todo porque aún alguien les envía cartas, ya que "los muertos nunca mueren del todo mientras alguien les escriba" como le dice Yazalde a Laura. Los nombres de los actores (personajes, títeres, sombras, etc.) no

son que puntos de partida hacia el Texto Infinito de la literatura de todos los tiempos y de todo el mundo y hacia la realidad de nunca acabar, como hacia los cuentos de nunca acabar (la lista está llena de sugerencias y posibles vínculos en un tejido textual polifónico y también de construido: Marguerite Duras, Pessoa, Don Quijote, Boj o Weyland, probablemente Petrarca, Pedro Antonio de Alarcón, Soledad Puértolas, Márquez, Octavio Paz, Jeanne d'Horizon de Caribe puede ser el ídolo de su adolescencia, Jeanne Moreau, el nombre de Sonia Orwell envía al escritor George Orwell, el actor Louis Jacquot, quien no sabía quién era, puede ser la encarnación del realizador francés o de la película de este nombre, Andrés, ¿por qué no su amigo y también André Bretón? ¿El barbero de Triana puede ser de Sevilla? Carmen de la Valle, ¿Carmen "la gitana" de la prosa de Merimée?, Diana, ¿diosa de la caza?, la reina de Saba, Salomón, Sir Arthur Conan Doyle, etc.). Y como nada "tranquiliza tanto como una máscara.", a estos seres ficticios, de papel, les da miedo de que la realidad les puede alcanzar, atrapar, porque "es siempre escandalosa y chulea sin tregua a la ficción" y el único modo de sobrevivir es de contar "de viva voz las historias. Como antaño. Ficciones que brincan y se expanden más allá de mí y de ellos, más allá de la oscuridad,…más allá incluso de la Arabia feliz y de lo que fue mi vida…" (Vila-Matas, 1988).

La oposición entre el texto escrito y el cuento "de viva voz" significa esta destrucción de la autoridad del autor, la desagregación del autor individual. El joven pierde el manuscrito de su novela, lo olvida en el taxi, Veranda habla de su novela perdida, Andrés de la Atlántida sumergida, la ciudad de Pompeya fue también destruida, la biblioteca de Alejandría quemada, "incluso las palabras nos abandonan", "marcan la ausencia del ser" y de este modo la despedida llega a ser definitiva: "Sabía que en aquel trayecto de vuelta (y era curioso pensar que respecto al mundo también iba yo de vuelta, de vuelta de todo) me aguardaba tan sólo el insomnio y aquella luz crepuscular." (Vila-Matas, 1988)

La geografía se convierte cada vez en sus novela en historia individual o general, por ejemplo el héroe recorre toda Europa y al final llega a Arabia feliz (*Una casa para siempre*), o viaja hasta América Latina, llega a la Islas Azores, a Budapest (*El mal de Montano*) y los actores (símbolos del narrador) recorren caminos que representan destinos y libros, lugares distintos, lecturas, figuras históricas o figuras de escritores. En un remolino arrasador, en capítulos distintos, o en el mismo capítulo, aparecen más y más lugares, la historia proyectándose en un espacio difícil de trazar: Abisinia, Niza, París (Montparnasse), Barcelona, Irlanda, Dublín (¡*Dublineses* - Joyce!), Caribe, Venecia (¡El Palacio de los Antiguos! - un loco se creía el Palacio de los Antiguos), San Sebastián, Ceuta (¡Norte del África!), Reus, Zarauz, Cestona, Lisboa, Estoril, Sevilla, Oporto, Lugano, Baviera, Berlín, Múnich, Rosenheim, Génova, Livorno, Java, Nueva Orleans, La Habana, Pompeya, Tombuctú, Dorm, Roma, Candilejas, Teruel, Tánger, Marrakech, Siena, la oasis de Douz, Alejandría (¡la biblioteca!), un pueblo de pescadores cerca de las ruinas de Berenice, Port Sudán, Djibouti, Sanaa, Estambul, El Cairo. Nada al azar, porque los destinos de los actores se tejen de los huecos y de cuentos aún no narrados, pero cuentos que se pueden narrar en cualquier momento y el amigo del héroe, el escritor ruso, cuenta una historia y cita las palabras de un rey para encontrar la deseada moraleja de la leyenda de Carmen Valle. "Eso es todo" no puede ser la moraleja y el cuento supera los límites geográficos e históricos, borra las fronteras entre las culturas. ¡Podemos pensar en el significado de la bohemia de los artistas de París! Artistas de todo el mundo, famosos o no, talentosos o

no, huyendo, desterrados, buscando otra cosa en un ambiente raro y lleno de sorpresas, de bullicio, de efervescencia espiritual, se gastan, se consumen en cafés y bares y acuden a las drogas, etc. La partitura de cada voz se concentra, se limita, pero las sugerencias y las remisiones infinitas, y la multiplicación se hacen sólo con dar el nombre de un sitio. La palabra siempre remite a muchos niveles de significación y el fragmentarismo favorece siempre la disimulación, la construcción de falsas personalidades, la disolución del autor y por todas estas razones es tan importante la geografía y su transformación en historia y tradiciones porque produce el desvanecimiento del *yo*.

Extravíos y salidas del bosque de la narración

Enrique Vila-Matas vuelve a leer y a interpretar los sucesos históricos o culturales de una civilización, recurriendo a otras civilizaciones, alejadas en tiempo y espacio, recurriendo a las tradiciones orales de *1001 Noches* y estableciendo vínculos entre mitos, cuentos, leyendas que pertenecen a la tradición oral, textos de la Antigüedad, o textos de Petrarca, Pessoa, Merimée, textos del romanticismo europeo hasta Doyle, Rimbaud, y Borges, Llosa, Cortázar, Márquez, Octavio Paz, Gombrowicz, etc. Las conexiones unen continentes diversos, mundos diferentes, épocas antiguas y modernas, vivos y muertos, seres que pertenecen a la historia, a la cultura, a la literatura y seres ficticios, de papel, gente y muñecos o títeres, territorios terrestres y territorios subacuáticos. El remolino nos lleva por todas partes y quedamos extraviados, mirando asombrados el paso de una voz a otra (voces distintas, voces de colores como las vocales de Rimbaud), de un texto a otro, de un nombre a otro, de una cultura a otra, sin darnos cuenta de momento adónde nos vamos y dónde tenemos que pararnos de una vez. Puede ser que se trate de "una casa para siempre", del importante legado del padre a su hijo ("Y tuve la impresión de que deseaba legarme la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre. /.../ junto al inventario de nostalgias, acababa de legarme la casa de las sombras eternas. /... / me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella." – Vila-Matas, 1988), pero también del abandono de Europa y del regreso a una Arabia feliz, la del eterno cuento o ¿quién sabe? del abandono de la escritura a favor de lo oral, el abandono de sí mismo y del mundo, o simplemente quizás se trate de un recorrido perpetuo por el mundo de los signos, acariciando la grata esperanza de que un día el círculo de los oyentes se cierre y el vagabundo descanse. ¿Cuándo? ¿Cuál será el motivo, la meta de este camino tan largo, tan tortuoso? Claro que no se trata de la búsqueda de la originalidad, de la gloria, de la fama o de sí mismo, sino es otro tipo de camino que vuelve a recrear la historia de la literatura a una manera personal y pone en tela de juicio la crisis de la literatura moderna, del destino y del papel del creador.

Otra variante es la de negar la escritura, de proponer un libro basado exclusivamente en notas a pie de página, extendiendo una convención literaria hasta las dimensiones de la novela y excluyendo, por completo, la invención, el texto, el motivo mismo de tales notas, es decir la "sustancia" misma de la novela desaparece. Vila-Matas afirma que *Bartleby y compañía* no carece de anécdota, es decir, que tiene – aunque mínimo - un hilo argumental: Marcelo, un oficinista, consigue la baja temporal en el trabajo para poder escribir entre el 8 de julio y el 11 de agosto de 1999 – el tiempo en que se desarrolla la anécdota - un diario que es, al mismo tiempo, un cuaderno de notas a pie de página que comentan un texto invisible, un cuaderno del que Marcelo espera que demuestre con creces su amplia solvencia como rastreador de *bartlebys*. Bartleby es

el nombre del personaje de Melville que el narrador emplea para nombrar a "esos seres en los que habita una profunda negación del mundo", representantes de la literatura del No. "Hace ya tiempo –escribe Marcelo- que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura. Hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aún teniendo una conciencia literaria muy exigente (o precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha una obra, queden, un día, literalmente paralizados" (Vila-Matas, 2000). En el diario de este escribiente aparecen escritores que dejaron de escribir por un motivo u otro y la lista es tan larga como la multitud de notas del diario, desde Walser a Kafka, Pessoa o Pavese, etc. La salvación en este caso es la de seguir escribiendo, porque el texto comentado no es inexistente, sino éste podrá ser el texto literario del próximo milenio y alguien, a lo mejor, lo escribirá.

Al padecer del mal de la literatura, del mal de Montano, su hijo inventado, el personaje de la novela homónima (Vila-Matas, 2005), no puede curarse, pero sigue con sus caminos, con sus búsquedas y sus lecturas e interpretaciones, siendo consciente de que no hay remedio alguno, porque este mal dura y es para siempre y no hay otra solución que asumírselo uno, llevar todo hasta el fin. No hay alternativa, como para el doctor Pasavento (Walser), sino aceptar y colocarse en el mundo de la ficción, salir adelante de la crisis del No, o el silencio, el manicomio, el suicidio, porque al escribir, el autor ya pierde para siempre su identidad y nunca puede despedirse del mundo del texto infinito.

El viaje vertical (Vila-Matas, 1999) es una metáfora representativa también para el universo creador de Enrique Vila-Matas y la última solución en enfocar un mundo tan diverso, esparcido, disipado, fragmentario, vuelto hacia tantos otros textos dispares, pero es al mismo tiempo el símbolo del triunfo del escritor contra los demonios destructivos de la literatura que claman el silencio del escritor, cuando la voz es la única posibilidad de mantener viva la literatura, el escribiente parece hacer largos inventarios, la ficción parece expulsada de la creación literaria, pero se trata sólo de espejismos. La "realidad" es otra: la literatura no ha muerto, ni se muere, la literatura se salvó y a ese penoso proceso contribuyó también una de las grandes voces de la literatura europea, una conciencia del próximo milenio: la de Enrique Vila-Matas, porque su obra representa el rescate de una crisis del No. Además revivificar el pasado, la historia de la literatura es la mayor obra de Enrique Vila-Matas.

BIBLIOGRAFIA

***Bidu- Vrânceanu, A., Călăraşu, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaş, M., Pană Dindelegani, G., *Dicţionar de ştiinţe ale limbajului*, Nemira, Bucureşti, 2005
Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E, México, 1986
Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989
Barthes, R., *La muerte del autor* (1968) y *De la obra al texto* (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1988, págs. 65-71 y 73-82.
Barthes, R., *La preparación de la novela*, Siglo XXI, México, 2005
Barthes, R., *Mitologías*, Siglo XXI [1957 y 1970, México:], 1980
Barthes, Roland, *S/Z*, Siglo XXI, Argentina, 2002
Derrida, J., *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, [1972], 1975
Eco, U., *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, [1968], 1989
Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, (12ª, 1999) [1964], 1968
Eco, U., *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, [1979], 1981

Eco, U., *Sobre literatura*, R que R, Barcelona, [2002], 2002
Fresan, R., *Entrevista a Enrique Vila-Matas: "Sin Borges hablaríamos en inglés"*, en *ABCD*, octubre 30, 2008
Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, [1982], 1989
Kristeva, J., *Semiótica 1 y 2*, Fundamentos, Madrid, [1969], 1978
Lotman, Y. M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979
Lotman, Y. M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid, 1996
Lotman, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978
Plett, H., *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1991
Todorov, T., *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Seuil, París, 1981
Vila-Matas, E., *Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos*, 2001
Vila-Matas, E., *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000
Vila-Matas, E., *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005
Vila-Matas, E., *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona, 2002
Vila-Matas, E., *El viaje vertical*, Anagrama, Barcelona, 1999
Vila-Matas, E., *O casă pentru totdeauna*, Univers, Bucureşti, 1996 (Prefaţă şi traducere de Mianda Cioba)
Vila-Matas, E., *Una casa para siempre*, Anagrama, Barcelona, 1988.